Bittner, Konrad
Beitrage zur Geschichte
der Volksschauspieles vom
Doctor Faust







Prager Deutsche Studien

Herausgegeben

von

Erich Gierach, Adolf Hauffen und August Sauer

---

27. Heft

Konrad Bittner

Beiträge zur Geschichte des Volksschauspieles vom Doctor Faust

---

Reichenberg i. B.

Sudetendeutscher Verlag Franz Kraus

1922

Beiträge

zur

Geschichte des Volksschauspieles vom Doctor Faust

Von

Dr. Konrad Bittner

Reichenberg i. B.
Sudetendeutscher Verlag Franz Kraus
1922

Über den Ursprung des deutschen Volksschauspieles vom Doktor Faust, sowie über dessen Entstehungszeit sind, obwohl über diese Fragen bereits sehr viel geschrieben wurde, noch keine nur annähernd befriedigenden Ergebnisse zutage gefördert worden. Die Veröffentlichung einiger tschechischer Volksschauspiele vom Doktor Faust hat diesen Komplex von ungelösten Fragen noch vergröſsert. Eine nochmalige zusammenfassende Untersuchung der bisher vorliegenden tschechischen Faustspiele und deren Beziehungen zu den deutschen Volksschauspielen schien mir daher um so mehr angebracht, als sie vielleicht wichtige Bausteine zur Lösung der Probleme des Volksschauspieles vom Doktor Faust zu liefern imstande sind, insbesondere was das Verhältnis der deutschen Faustspiele zu Marlowes „*Tragicall History of Doctor Faustus*“ betrifft.

Die Frage über den Ursprung und die Entstehungszeit der deutschen Faustspiele wurde von verschiedenen Gelehrten auf zweierlei Art beantwortet: die einen suchen die Abstammung unserer Volksschauspiele von Marlowes Faust zu beweisen und sehen in unseren Faustspielen (Volksschauspielen und Puppenspielen) direkte Abkömmlinge ihres englischen Stammvaters. Die anderen nehmen ein deutsches Volksschauspiel vom Doktor Faust als Grundlage an und leiten daraus sowohl unsere Volksbücher vom Doktor Faust als auch Marlowes „*Tragicall History*“ ab; natürlich wäre dieses hypothetische deutsche Faustspiel auch die Quelle aller deutschen (und damit auch tschechischen) Volksschauspiele und auch Puppenspiele vom Doktor Faust. Der endgültige Beweis ist noch für keine dieser beiden Hypothesen erbracht. Ich möchte es hier versuchen, die wichtigsten Punkte aus der Entwicklung dieser Probleme herauszugreifen und unter Zuhilfenahme der neu veröffentlichten tschechischen Puppenspiele zu beleuchten, um der Lösung der eben erwähnten Fragen auf diese Weise näher zu kommen.

Das Verdienst, das tschechische Volksschauspiel und Puppenspiel vom Doktor Faust der allgemeinen Faustforschung zugänglich gemacht zu haben, gebührt Prof. E. Kraus. In seiner zusammenfassenden Darstellung über „Das böhmische Puppenspiel vom Doktor Faust“ sind die bis zum Jahre 1891 bekannten tschechischen Faustspiele in deutscher Übersetzung veröffentlicht und analysiert.[1] Durch diese Untersuchung angeregt, sind auch andere Gelehrte der tschechischen Faustfrage mit Erfolg nachgegangen. So hat Prof. J. Veselý weiteren Faustspielen nachgeforscht und einige Texte, hervorragend durch ihr Alter und ihre Urwüchsigkeit, von den heute noch agierenden Marionettenspielern zustande gebracht, die er 1911 veröffentlichte.[2]

---

[1] E. Kraus, Das böhmische Puppenspiel vom Doktor Faust. Breslau 1891.
[2] J. Veselý, *Johan Doctor Faust starých českých loutkářův* (Johann Doctor Faust der alten tschechischen Puppenspieler). Prag 1911.

Zahlreiche weitere Nachträge veröffentlichte der Herausgeber dieser Faustspiele in seiner Zeitschrift: *Český loutkář* (der tschechische Puppenspieler) sowie verstreut in einigen anderen tschechischen Zeitschriften. Es sind also bisher folgende Rezensionen des tschechischen Volksschauspieles vom Doktor Faust bekannt (Siglen nach Kraus):

I: „I. D. F. (= Johannes Doktor Faust). Schreckliche Komödie mit dem Teufel und noch schrecklicherer Höllenfahrt des armen Faust bei grauenhaftem Feuerwerk und schauderhaftem Donnerwetter. Trauerspiel in 6 Akten von A. B. Prag. Druck von Joh. Spurný 1862.“ [1] Kraus berichtet dazu folgendes: 1862 gaben zwei Studenten, wahrscheinlich Philosophen, dieses Drama bei Spurný in Druck. Bei der Frage der Herkunft ist ein Dreifaches möglich: Entweder sie brachten eine Handschrift zum Abdruck; oder sie schrieben eine Aufführung nach oder sie dichteten auf Grund einer Handschrift oder einer Aufführung das Stück nach. Am meisten hat die erste Möglichkeit für sich; denn zum Nachschreiben war damals die Stenographie noch viel zu wenig verbreitet; eine freie oder gar parodierende Nachdichtung, wie sie der Titel nahelegen könnte, ist deswegen fast ausgeschlossen, weil sich dieses Stück viel zu eng an die übrigen bekannten tschechischen Faustspiele anschliefst. [2]

D: Doctor Faust. *Drama ve čtyřech jednáních* (Doctor Faust. Drama in 4 Aufzügen) enthalten in „*Komedie a hry Matěje Kopeckého. Dle sepsání jeho syna Václava pro tisk upravili a co doplněk k II. dílu „Besedníka“ vydali E. Just, H. Přerhof a I. R. Vilímek. V Praze* 1862. (Komödien und Spiele des Mathäus Kopecký. Nach der Niederschrift seines Sohnes Wenzel zum Druck hergerichtet und als Ergänzung zum zweiten Teile des „*Besedník*“ herausgegeben von E. Just, H. Přerhof und I. R. Vilímek. Prag 1862). *I* und *D* sind also erst in einem Gewande auf uns gekommen, das ihnen unkritische Herausgeber gegeben haben. Wertvoller sind in dieser Hinsicht die Stücke, die Prof. Veselý von den Puppenspielern selbst übernommen und mit philologischer Genauigkeit im Drucke wiedergegeben hat:

Lg: Die Handschrift des Puppenspielers Lagron (*L* ist das Leipziger Faustspiel) veröffentlicht und beschrieben von Veselý [3] und vordem von einem Anonymus. [4] Es ist nachweisbar die Abschrift einer älteren Handschrift, die nach Aussage der heute noch agierenden Familie Lagron ihr Grofsvater angefertigt hat.

Mr: Maizners oder ursprünglich Meisners Handschrift (*M*[1] *M*[2] *M*[3] sind Möbius' Fausttexte) aus dem Anfange des 19. Jh., 1862 genau nach der Vorlage abgeschrieben. [5]

K: Handschrift des Puppenspielers Kočka, erst in neuerer Zeit aus dem Gedächtnisse niederdeschrieben, merkwürdig durch einige Abweichungen von *Lg* und *Mr*. [6]

---

[1] Kraus, Puppenspiel 29 ff.
[2] Kraus, a. a. O. 102 ff.
[3] Veselý, Johan Doctor Faust 4 ff.
[4] *Doctor Faust dle A. Lagrona upravil P. I. P. v Písku u Buriána* (Doctor Faust nach A. Lagron von P. I. P. Pisek bei Burian).
[5] [6] Veselý, Johan Doctor Faust, 18 ff.

Pk: Junge Handschrift des Puppenspielers Pek (*P* ist das Plagwitzer Faustspiel). Interessant ist dieses Stück durch den versöhnlichen Schlufs.[1]

La: Eine erst in den letzten Jahren entstandene Handschrift des Faustspieles, wie es sich der Puppenspieler Laštovka aus dem alten Volksschauspiel und aus Goethes Faust in J. J. Kolárs Übersetzung angefertigt hat. Die Vorlage scheint eines der Spiele der älteren Gruppe gewesen zu sein, zu schliefsen nach den Erscheinungen Alexander und Helena. Die Rache- und Kreuzszene fehlen ganz. Diese Handschrift hat die Frau des Marionettenspielers Novák, der das Faustspiel von Laštovka übernommen hat, aus dem Gedächtnisse niedergeschrieben. Doch ist zu bemerken, dafs die Puppenspieler ihren Text sehr genau im Kopfe haben, dafs also der Annahme nichts im Wege steht, dafs die vorliegende Niederschrift dem Faustspiel Laštovkas vollkommen entspreche.[2]

Neben diesen vollständigen Texten haben wir auch Berichte über tschechische Faustaufführungen:

j: Der Bericht O. Wagners über eine Faustaufführung der Marionettenprinzipalin Wertheim aus dem Jahre 1891, nach E. Kraus übereinstimmend mit *I*, aber mit versöhnlichem Schlufs wie *Pk*.[3]

c: R. Andrees Bericht über eine Faustaufführung des Puppenspielers Josef Vinický. Andree nennt es „ein mit tschechischen Zutaten versetztes (deutsches) Drama.[4]

du: Bericht über Dubskýs Faust: eine verhältnismäfsig junge Handschrift im Besitze der heute noch in Südböhmen spielenden Nachkommen des alten Paul Dubský, geboren 1775 in Mirovic. Die Handschrift hat folgende merkwürdige Unterschrift: „Vollendet am 16. März 1886 in Protivin von Franz Kopecký aus Mirovic." Das legt die Vermutung nahe, dafs es der Faust Kopeckýs sein könnte. Nach dem vorliegenden Berichte stimmen aber *D* und *du* nicht ganz überein.[5]

sl: Das slowakische Faustspiel[6] nach einer Handschrift eines Puppenspielers Dubský, der nach Tolnai aus Mähren stammt; vielleicht ist er ein Angehöriger der Puppenspielerdynastie, die von dem oben erwähnten Paul Dubský begründet wurde. Überhaupt sind es keine erbgesessenen Generationen, die in der Slowakei spielen, sondern sie kommen fallweise aus Böhmen und besonders Mähren herüber. Leider konnte der Herausgeber der Handschrift nicht vollständig habhaft werden, sondern nur der ersten 2 Akte, die in slowakischer und magyarischer Sprache in der magyarischen Zeitschrift *Egyetemes philologiai Közlöny* abgedruckt

---

[1] Veselý, Johan Doctor Faust, 18 ff.

[2] *Osvěta* 1919, 52, 100, 177, 236. Bericht im *Český loutkář* (der tschechische Puppenspieler) I, 120.

[3] Kraus, Puppenspiel 35.

[4] Magazin für Literatur des Auslandes, 1866, Jg. XXXV, 263, abgedruckt in: Tschechische Gänge, böhmische Wanderungen, Bielefeld 1872 und Creizenach, Versuch einer Geschichte des Volksschauspiels vom Doctor Faust, Halle 1878, 20.

[5] *Český loutkář* (der tschechische Puppenspieler) I, 5, 156.

[6] *Egyetemes philologiai Közlöny* XX, 1896, 217 ff.: „*Tót Bábjátok Faustról*" von Dr. Tolnai. Dazu *Český loutkář* I, 177.

sind. Die übrigen 3 Akte sind nur in magyarischer Sprache auszugsweise wiedergegeben. Dem Inhalte nach stimmt das slowakische Faustspiel mit dem Berichte über den Faust Dubskýs nicht überein.

Die deutschen Faustspiele.

Die Siglen sind die von Creizenach, Werner, Kraus und Bruinier gebrauchten.

Vollständige Texte:

A: Das Augsburger Puppenspiel. Scheibles Kloster V, 818—852.

*B*¹, *B*², *B*³: Das Berliner Puppenspiel. Zeitschrift für deutsches Altertum XXXI, 105—171.

E: Das Volksschauspiel „Doctor Johann Faust" hg. von C. Engel in „Deutsche Puppenkomödien" I—VIII Oldenburg 1874 wurde als Fälschung erwiesen: „Faust vor Goethe", Untersuchungen von Dr. J. W. Bruinier I. Halle 1894.

E_1: „Deutsche Puppenkomödien" IX. Ebenso.

G: Das Geifselbrechtsche Puppenspiel. Kloster V, 742—782.

K: Kollmann: „Deutsche Puppenspiele" Leipzig 1891.

L: Das Leipziger Puppenspiel: „Das Puppenspiel vom Doctor Faust". Manuskript des Puppenspielers Quido Bonneschky. Leipzig 1850. Anonym (Dr. W. Hamm). Dazu „Das Puppenspiel vom Doktor Faust" nach dem handschriftlichen Textbuche des Marionettentheaterbesitzers R. Bonneschky von G. Ehrhardt vom Zinnwalde. Dresden 1905.

*M*¹, *M*², *M*³: Möbius' Fausttexte in den Untersuchungen „Faust vor Goethe" II. 1910 von Dr. J. W. Bruinier.

Ma: Marlowes Faust: The Tragicall History of D. Faustus. Written by Ch. Marlowe. London. Printed by V. S. for Thomas Bushell 1604; übersetzt von W. Müller: Kloster V, 922.

Mü: Das Münchener Spiel. Chronik des Wiener Goethe-Vereines XXVI. 1912.

N: Das niederösterreichische Spiel: Kralik-Winter „Deutsche Puppenspiele". Wien 1885, 157—193. „Das Volkschauspiel vom Doctor Faust" erneuert von F. Kralik. Wien 1895.

O: Der Oldenburger Faust: Engel „Deutsche Puppenkomödien" VIII.

P: Der Plagwitzer Faust: Tille in den „Deutschen Puppenkomödien" X.

R: Das niederländische Faustspiel. Creizenach „Euphorion" III, 710—722. Das niederländische Faustspiel des 17. Jh.: „De Hellevart van Dr Joan Faustus" hg. von E. T. Kossmann bei Nijhoff 1910.

S: Das Strafsburger Faustspiel. Kloster V, 853—883.

Sw: Das Schwiegerlingsche Puppenspiel hg. von Bielschofsky: Programm der Realschule in Brieg 1882.

T: Der Tiroler Faust: vertreten in folgenden Fassungen:

Z: Das Zillertaler Doctor Faustus-Spiel: t: Bericht darüber in Zingerle: „Schildereien aus Tirol" 1877. I, 48—60. Abgedruckt in

„Deutsches Dichterheim“ von Elisabeth Klee, IV, 1883, unvollständig. Chronik des Wiener Goethe-Vereines XXV, 1911. 34—60.

Pr: Das Prettauer Faustspiel. Bericht darüber in der Zeitschrift für österreichische Volkskunde 1895. I, 97. Abgedruckt in „Wissen für Alle“ I, 681, 1900/1 und „Zeitschrift für Bücherfreunde“ X_1, 157, 1906/7 als Zillertaler-Doctor-Faustus-Spiel“ von A. Tille.

Sch: Erich Schmidt: Doctor Faustus, Kinderspiel aus Innsbruck im „Archiv für das Studium der neueren Sprachen“. Jg. 51. Bd. 98. 266.

U: Das Ulmer Puppenspiel. Kloster V, 783—805.

W: Das Weimarer Faustspiel, hg. von O. Schade: Weimarisches Jahrbuch V, 241—328.

Berichte über Faustaufführungen:

di: Dietrichs Spiel. Zeitschrift für Deutsche Philologie XXIX, 180 ff.

e: Bericht Fr. Helbigs über den Faust des Puppenspielers Eberle aus Wien. Gartenlaube 1873, 340.

f: Fischers Bericht: Zeitschrift für deutsche Philologie XXIX, 180.

ha: von der Hagens Bericht. Kloster V, 729—739.

he: Hebenstreits Bericht: Goethe-Jahrbuch XIV, 296.

ho: Horns Bericht: Kloster V, 651—692.

l: Leutbechers Bericht: Kloster V, 718—728.

lo: Lorgées Bericht: Creizenach, Versuch einer Geschichte des Volksschauspiels vom Doctor Faust. S. 17—19.

m: Bericht über das Münchener Spiel. Allgem. Zeitung 1882. Nr. 356.

r: Rosenkranz' Bericht. Kloster II, 44—48.

ru: Bericht über das russische Spiel. Zeitschrift für deutsche Philologie XXIX, 180.

s: Sommers Bericht. Kloster V, 739—746.

sw: Das Schwiegerlingsche Puppenspiel nach Bodes Bericht. Zeitschrift für deutsche Philologie XXIX, 180.

t, *t'*: Tiroler Faust, sieh oben unter *Z*.

z: Zellers Bericht über den Zigeunerfaust. Kloster II, 45—47.

Meine bisher nicht veröffentlichte Untersuchung der vorliegenden vollständigen tschechischen Fausttexte und der Berichte über Faustaufführungen ergab folgendes Resultat: Alle vollständigen tschechischen Texte *Lg K Pk D Mr I La* und die Berichte *sl*, *c*, *j*, *du* zeigen eine genaue Übereinstimmung in der Szenenfolge; weniger genau stimmen die einzelnen Motive überein, ich denke hier insbesondere an die Erscheinungen am Königshofe sowie an die Szene am Königshofe überhaupt und an die allerdings nicht durchgreifenden Verschiedenheiten in der Kreuzszene; die Unterschiede sind jedoch nicht derartig grofs, dafs ein Motiv das andere ausschlösse, sondern lassen sich ganz gut aus einem Urtypus ableiten. Noch wichtiger sind die vielen wörtlichen Übereinstimmungen,

deren einige schon Kraus[1] aufgezählt hat, natürlich nur für *D* und *I*, und die ich durch Heranziehung der übrigen Texte vermehrt habe. Nach alldem ist der Schlufs berechtigt, dafs sämtliche erhaltenen tschechischen Faustspiele auf eine tschechische Vorlage zurückgehen, was schon Prof. Kraus für die damals bekannten Texte *I, D, c, j* ausgesprochen hat: „Die vielerlei Verhältnisse, in denen wir die Texte von *I* und *D* beobachtet haben, nahe, selbst wörtliche Berührungen, Priorität von *I* und *D*, gegenseitige Unabhängigkeit lassen keinen anderen Schlufs zu, als dafs *I* und *D* auf einem gemeinsamen böhmischen Originale beruhen.“[2] Nicht einmal der stark modernisierte Text *La* macht eine Ausnahme; denn die Szenenfolge ist die des Volksschauspieles; die Neuerungen sind von Goethe in der Übersetzung Kolárs entlehnt und mit einer gewissen Geschicklichkeit in das Gerippe des alten Faustspieles hineingebaut.

Dieser vorauszusetzende tschechische Urtypus (benennen wir ihn der Kürze halber mit der Sigle *Č*) hat sich aber nirgends rein bis auf den heutigen Tag erhalten. Die Hauptmotive unterlagen weiteren Wandlungen und Ausführungen: ich weise vor allem hin auf den Pakt und die Vertragspunkte, auf die Erscheinungsszene am Königshofe und besonders auf die Kreuzszene; dieser Weiterbildung verdanken wir im ganzen zwei Rezensionen: auf der einen Seite steht *Mr, I, c, sl, du,* auf der anderen Seite *Lg, K, Pk, D, j,* wobei jedoch hervorgehoben werden mufs, dafs besonders *K* sehr oft in die zweite Gruppe hinüberspielt. *La* läfst sich wegen der einschneidenden Veränderungen, die es erlitten hat, nicht gut in eine der beiden Gruppen einreihen. Diese beiden Rezensionen hat auch schon Kraus in seiner Besprechung der Faustausgabe Veselýs konstatiert: „Trotz des Reichtums an neuen Texten gewinnen wir doch nicht mehr Rezensionen als die beiden schon in meinem „böhmischen Puppenspiel“ konstatierten; *D*, zu welchem die Gruppe *Lg* eine Reihe ursprünglicherer, durch keine pseudogelehrte Hand hindurchgegangener Fassungen bietet, und *I*, das durch die jüngere Fassung *Mr* vertreten wird, wobei jedoch Übergänge und gegenseitige Beeinflussungen zu konstatieren wären“;[3] gemeint ist: nicht nur zwischen den Gliedern einer Rezension, sondern gegenseitige Beeinflussung und Abhängigkeit der beiden Rezensionen. Bei seiner ersten Untersuchung im „Böhmischen Puppenspiel“ hatte Kraus zufällig je ein Stück von jeder Rezension vor sich. Zu den beiden Rezensionen ist noch einiges zu bemerken: Über die Zusammengehörigkeit der Texte *Lg, K, Pk, D* ist jeder Zweifel ausgeschlossen; das beweisen die zahlreichen wörtlichen Übereinstimmungen oder besser gesagt, die seltenen Abweichungen. Wenn, wie erwähnt, *K* manchmal aus dieser Gruppe heraustritt und in die andere hinüberspielt, so geschieht das doch nicht in der Art, dafs dadurch das Verhältnis gestört würde. Den Bericht *j* möchte ich gegen Kraus „das Stück stimmt fast vollständig mit *I* überein, von dem es nur in wenig Einzelheiten abweicht“[4], in die Rezension *Lg, K, Pk, D* versetzen; denn der

---

[1] Kraus, Puppenspiel 38 ff.

[2] Kraus, Puppenspiel 51.

[3] Čechische Revue IV, 375.

[4] Kraus, Puppenspiel 35.

versöhnliche Schlufs kommt aufser in *j* nur noch in *Pk* vor; ich halte es für sehr unwahrscheinlich, dafs zwei Puppenspieler unabhängig voneinander diese Neuerung in das Faustspiel eingeführt hätten. In der zweiten Rezension ist die Zusammengehörigkeit der Texte *I* und *Mr* ebenfalls durch die zahlreichen wörtlichen Übereinstimmungen bewiesen; doch möchte ich Kraus nicht darin beipflichten, dafs *I* der ältere, *Mr* der jüngere Text ist, weil bald *I* und bald *Mr* ältere Züge bewahrt hat; *j* fügt sich, soweit wir durch Andrees Bericht unterichtet sind, ebenfalls ohne Schwierigkeiten in die Gruppe *I, Mr* ein, ja es hat sogar manchmal noch ältere Züge bewahrt als *I* und *Mr*, z. B. in der Rache- und Kreuzszene; nicht so sicher läfst sich nach dem kurzen Bericht *du* einreihen; es zeigt noch am ehesten die Merkmale der Gruppe *I, Mr*, geht aber in der Hofszene in die Gruppe *Lg, K, Pk, D* hinüber. Die Beschwörung verrät eine jüngere Hand. In der Frage, welche der beiden Rezensionen die ursprüngliche, ältere ist, ist Kraus in seiner Untersuchung zu keinem abschliefsenden Ergebnis gekommen.[1]

Die Frage nach dem Ursprung und der Entstehung der tschechischen Faustspiele hat ebenfalls Kraus behandelt,[2] seine Theorie ist aber heute nicht mehr aufrecht zu erhalten. Veselý möchte es am liebsten direkt aus Marlowes „*Tragicall History*“ herleiten und sagt, dafs man „. . . auf eine gröfsere Abhängigkeit von der englischen als von der deutschen Quelle schliefsen kann“.[3] Diese beiden sich ergebenden Probleme, die Frage nach dem ursprünglichsten und reinsten tschechischen Faustspiel, dessen Entstehung und Verhältnis zu den übrigen Volksschauspielen vom Doktor Faust lassen sich nur durch Heranziehung aller bisher bekannten Faustspiele lösen. Dabei ist es unvermeidlich, dafs auch die langumstrittene Frage des Ursprungs der deutschen Faustspiele und deren Verhältnis zu Marlowes Faust wieder angeschnitten werden mufs. Ja es ist sogar zu sagen, dafs gerade die tschechischen Faustspiele wegen der vielen eigentümlichen Züge, die sie getreulich bis auf den heutigen Tag bewahrt haben, getreulicher als die meisten, als alle deutschen Spiele, eher als alle anderen Faustspiele geeignet sind, uns der Lösung dieser Probleme näher zu bringen. Ich habe den Vergleich der tschechischen und der deutschen Faustspiele durchgeführt, will aber hier wegen Beschränkung des Raumes nur auf die wichtigsten Szenen näher eingehen.

Der Titel der tschechischen Faustspiele weist eine eigentümliche Form auf: *I*: „Johannes Doctor Faust. Trauerspiel in sechs Aufzügen“. Die Titel der übrigen Spiele der Gruppe *Č* weichen wohl erheblich von dieser Form ab, z. B. *Mr*: „Johann Faust, Doctor aus Mailand. Zaubermärchen in vier Aufzügen“ (Zaubermärchen mit Rücksicht auf die Racheszene).[4] *Lg*: „Doctor Faust oder die Höllenbraut. In 5 Aufzügen. Romantisches Zaubermärchen“. „Faust oder die Höllenbraut“ und „romantisch“ erinnern an Klingemann. In den übrigen Fassungen lautet der Titel „Doctor Faust“, manchmal mit Zusätzen: „Zaubermärchen in 5 Aufzügen“ bei Karl Kopecký, „Märchen in 5 Aufzügen bei Emil Tříška.

---

[1] Kaus, Puppenspiel 42 ff.
[2] Ebenda 58 ff.
[3] Veselý, Faust 8.
[4] Čechische Revue IV, 375

Merkwürdig ist aber, dafs im Stücke selbst fast in allen Versionen die Namensform Johann Doctor Faust wiederkehrt, z. B. in der Verschreibung in *I, D*: Ego Johan Doctor Faust . . .“ (also in je einem Spiel der beiden Rezensionen). Nach den Zusätzen zu den Titeln der einzelnen Versionen steht zu vermuten, dafs alle diese Titel aufser *I* von den Puppenspielern modernisiert wurden, dafs also die Form „Johann Doctor Faust“ als ursprünglicher Titel für die übrigen Fassungen vorauszusetzen ist. Diese auffällige Vertauschung des Vornamens und des Titels finden wir aufser in *Č* nur noch in *N*: „Der Schutzgeist des Johann Doctor Faust“ und im Faustliede:

„Hört, Ihr Christen, mit Verlangen
Etwas Neues ohne Graus,
Wie die eitle Welt tut prangen
Mit dem Johann Doctor Faust“.

Wenn Kraus diese Namensform auch in *G* in der Verschreibung konstatiert: „Ich, Johann Doctor Faust . . .“,[1] so ist wohl Geisselbrecht, „der Wiener Mechanikus“, von *N* beeinflufst. Schon der Titel beweist also einen engen Zusammenhang zwischen *Č*, *N* und dem Volkslied vom Doktor Faust (*Vl.*).

Monolog.

Mit dem Monolog beginnen alle angeführten tschechischen Faustspiele sowie die meisten deutschen.[2] Es lassen sich hier unschwer einzelne Gedankengruppen herausheben. Der Monolog beginnt mit den lateinischen Floskeln in *Lg, K, Pk, D, A, L, M*[1], *M*[2]. Vorauszusetzen sind sie für *I, Mr, sl, N, O.* Man sah darin den Einflufs Marlowes. Aber dieser hat in seiner „*Tragicall History*“ die lateinischen Sätze ganz anders verwendet; sie stehen hier in unmittelbarem Zusammenhange mit der „Fakultätenschau“: jede Fakultät wird durch einen typischen lateinischen Satz charakterisiert und an der Hand dieses Satzes *ad absurdum* geführt. Im deutschen Volksschauspiel sind es Sprichwörter, Gemeinplätze. *Č* steht abseits: hier sind die lateinischen Sätze nichts anderes als der ins Lateinische übersetzte Anfang des Monologs. Es lassen sich aus den überall stark entstellten Stellen etwa folgende Worte ermitteln: *Adeo per linguam latinam evectus pro . . . non doctor medicinae, non juris sed sacrae scripturae . . . quamquam doctor Faust . . . magistrat . . . et hom . . . loco produceris.*“ [3] Über ihr Alter sagt Bruinier: „Der Annahme steht nichts im Wege, dafs das Deutsche eher da war als das Latein; jedenfalls ist der zum Ausdruck gebrachte Gedanke deutsch-volkstümlich und nicht lateinisch-gelehrt.“ [4] Es ist ganz gut möglich, dafs einer von den Studenten, die sich im 17. und 18. Jh. so häufig unter den wandernden Schauspielern

---

[1] Kraus, Puppenspiel 59.

[2] Für die folgende Vergleichung der deutschen mit den tschechischen Faustspielen sei auf die mustergültigen Arbeiten Bruiniers verwiesen: „Untersuchungen zur Entwicklungsgeschichte des Volksschauspieles vom Doctor Faust“, Zeitschrift für deutsche Philologie XXIX, 180, 345; XXX, 324; XXXI, 60, 194.

[3] Vergleiche Kraus, Puppenspiel 59 ff.

[4] Zschfd.Ph. XXIX, 182.

herumtrieben,[1] die lateinischen Brocken ins Faustsück brachte, um dadurch Fausts Gelehrsamkeit ins rechte Licht zu rücken. Analog liefse sich natürlich auch der sowohl von *Ma* als auch von den deutschen Spielen unabhängige lateinische Text der tschechischen Faustspiele erklären.

Bruiniers Bemerkung, in *I D N* habe „Faust erst nach langer Arbeit seine Stellung erlangt", ist ungenau. Von „langer Arbeit" ist in keinem dieser Spiele die Rede, wohl aber von Fausts Armut: Sein Vater war ja nur ein armer Tagelöhner *Č N*. Fausts jetzige Armut ist in *Č* nicht so sehr betont wie in *N*. Vorhanden war dieser Zug auch in *Č*, wie *Mr* beweist: „. . . wenn ich dabei nicht viel Vermögen besitze . . ."

Ein zweiter Beweispunkt der Marloweaner ist die sogenannte „Fakultätenschau". Ein wichtiger Unterschied mufs aber von vornherein hervorgehoben werden: In *Ma* hat Faust alle Fakultäten durchstudiert und ist von keiner befriedigt worden. In den deutschen Spielen ist Faust nur Theologe, nicht Polyhistor. Eine an die Fakultätenschau Marlowes erinnernde Wendung haben wieder die im südlichen Deutschland zu lokalisierenden Spiele *Č N*. Für *Č* in *D* und *Lg* gleichlautend: „Wegen meiner Gelehrsamkeit bin ich über alle so erhöht, dafs ich mich Doctor schreiben kann, aber nicht Doctor der Medizin oder Doctor der Rechte, sondern Doctor der heiligen Schrift." *N*: Faust ist „Doctor der geistlichen Schriften", nicht etwa Doctor der Medizin.[2] *N* hat also die Rechte verloren. Wenn sie auch Faust nicht durchstudiert hat, drei von den vier Marloweschen Fakultäten sind da. „Jedenfalls ist *Č N Z* hier mit Marlowe verglichen sekundär, d. h. die von Marlowe übernommene Fakultätenschau wurde der eigenen Fassung, in der Faust nur Theologe war, so gut es ging, adaptiert."[3] Die norddeutschen Spiele und deren älteste und typische Vertreter *A U* rücken viel weiter von Marlowe ab; an die Stelle der Fakultätenschau sind die sieben freien Künste getreten, allerdings nirgends vollständig erhalten und oft durch die Fakultäten ergänzt. Doch betreffs der süddeutschen Spiele betont Bruinier, dafs „die weitüberwiegende Mehrzahl aller Archetype nichts hatte, was an Marlowes Fakultätenschau erinnert."[4]

Faust ist zwar Doktor der Heiligen Schrift, ist aber doch mit seinem Stande nicht zufrieden in *Č*. Motiviert wird diese Unzufriedenheit einzig und allein damit, dafs niemand mit seinem Stande zufrieden ist. Die Unzufriedenen werden aufgezählt in der sogenannten Stufenleiter. Diese ist aufser in *Č* enthalten in *A G L M*[1] *M*[2] *N U W he ho so*. Dieses volkstümliche Element, die Stufenleiter Bauer — Edelmann — Baron — Graf — Fürst — König — Kaiser gehört nach Bruinier zu den ältesten Bestandteilen des Monologs. In *Č* will Faust eine höhere Würde erlangen (sie wird aber nicht näher bezeichnet), in *N* will Faust die Theologie verlassen und Nekromant werden. „Besonders eng ist der Zusammenhang (von *Č*) mit *N*", sagt Kraus.[5] Der Gedankengang des ganzen Monologs

---

[1] Creizenach, Versuch S. 39.
[2] Kralik-Winter, Deutsche Puppenspiele S. 159.
[3] ZschfdPh. 186.
[4] Ebenda.
[5] Kraus, Puppenspiel S. 63.

stimmt in beiden genau überein bis auf die Betonung von Fausts Armut in *N*, deren deutliche Spuren aber auch in *Č* zu finden sind: Faust ist der Sohn eines armen Tagelöhners aus Wittenberg *I K*, aus Mailand *Mr*, in Mailand ansässig *D I Mr*, in Mailand geboren *Lg K Pk*, „von welchem ich nicht die geringste Beihilfe erhielt" in *I*, „für mein hohes Studium hatte ich von ihm keine Hilfe" *D*, „von keiner Seite hatte ich irgend eine Aushilfe" in *Lg K Pk*. Auch die in *N* ausgesprochene Absicht Fausts, Nekromant zu werden, fehlt in *Č*. Sogar eine wörtliche Übereinstimmung von *Č* und *N* läſst sich nachweisen: „Ja, die gründliche Wahrheit muſs ich gestehen" *N* und „Wahr ist es zwar, daſs ..." *Mr*, „Wahr ist es, daſs ..." *I*, wobei „die gründliche Wahrheit" eine ständige Einführungsformel bei Kralik-Winter ist.[1] Kraus' Behauptung, daſs der Monolog der tschechischen Faustspiele „im ganzen dem Monolog bei Marlowe entspricht", ist also zusammenfassend folgendermaſsen zu berichtigen: Die lateinische Einleitung ist beiden gemeinsam (aber auch den meisten deutschen Spielen), ihr Inhalt ist grundverschieden; die Fakultätenschau, bei Marlowe die Hauptsache, ist in *N Č* nur in kläglichen Überresten erhalten, die sich als spätere Interpolationen herausstellen. Die Stufenleiter ist nur den deutschen Spielen und *Č* eigen, fehlt dagegen bei *Ma* vollständig. Gemeinsam ist *N* und noch einigen anderen einerseits und *Ma* anderseits der Zug, daſs Faust Nekromant werden will. Er fehlt in *Č*. Daraus zieht Bruinier den Schluſs: „direkt aus dem Marloweschen kann der deutsche Monolog nicht abgeleitet sein", er läſst höchstens für beide eine gemeinsame Quelle gelten.

Studentenszene.

Diese Szene war seit jeher ein Hauptargument der „Marloweaner"; so lesen wir bei Creizenach: „Hier sind zwei Szenen des Marloweschen Dramas in eine zusammengezogen, die Szene, in welcher Valdes und Cornelius erscheinen, um Faust in die Geheimnisse der Magie einzuweihen, und die darauf folgende Szene, in welcher zwei Studenten ihre Besorgnis darüber ausdrücken, daſs Faust mit den berüchtigten Zauberern Umgang hat."[2]

Ma läſst die beiden Zauberer, „den Deutschen Valdes und Cornelius"[3] (im Original steht „*The German Valdes and Cornelius*"),[4] die ihn in die Geheimnisse der Magie einweihen sollen, zu sich rufen und ladet sie zum Mahle ein:

> „So kommt und speist mit mir und nach der Tafel
> Woll'n wir die Sach' in allen Punkten prüfen."[5]

Gleich darauf suchen zwei Studenten ihren Meister Faust, erfahren aber von Wagner, daſs er mit den berüchtigten Zauberern zu Tische sitzt, und gehen, um dem Rektor darüber Bericht zu erstatten, „ob ihn sein ernster Rat vielleicht zurückberuft". Bei Marlowe unterrichten richtige

---

[1] Kraus S. 62.
[2] Creizenach, Versuch ... 74.
[3] Kloster V, 937.
[4] Kloster V, 1010.
[5] Ebenda S. 941.

Zauberer Faust in der Magie, von Zauberbüchern ist nicht die Rede, und die beiden Studenten spielen nur eine ganz nebensächliche Rolle, sie beeinflussen Fausts Handlungen nicht im mindesten. Anders in den deutschen Spielen: Hier treten die beiden Studenten, nicht Zauberer, vollständig in den Hintergrund, Hauptsache sind die Zauberbücher in den ältesten Fassungen, Schröders Bericht, *A U*, in den weitaus meisten Fassungen (s. Bruinier) vereinfacht zum Zauberbuch. Die Studenten treten nicht unvorbereitet auf, sondern werden überall als gute Freunde und Bekannte eingeführt. „Ebenso sicher ist, dafs sie wahrhaftige Studenten sind, keine Teufel, keine Zauberer.“ [1] *Č* weicht hier von allen deutschen Spielen wesentlich ab: Faust wird in seinen Meditationen gestört durch Wagner, der zwei Studenten meldet: *I* „Bei unserem Hause stehen zwei Studenten, die ein nicht kleines Buch unter dem Arme halten, sie wollen nicht früher fortgehen, bis sie nicht mit Ihro Gnaden gesprochen haben“; *Lg* „vor unserem Hause befinden sich zwei unbekannte, fremde Studenten, haben irgend ein grofses Buch unter dem Arm und wollen uns von unserem Hause nicht weg, bis sie selbst mit Euer Hochwürden gesprochen haben werden“; *K Pk*, die ältere Wendung mit zwei Büchern: „Jeder Student trägt ein grofses schwarzes Buch unter dem linken Arm“; *D* „zwei fremde Studenten, welche unten vor dem Hause stehen“; *Mr* „Es stehen vor Ihrem Hause zwei Studenten“. Die beiden Studenten mit dem Buche werden auch erwähnt in *sl, j, c, du.* Sehr interessant und für das tschechische Faustspiel von gröfster Bedeutung sind die Namen der Studenten, die sich sonst nur noch in *R* finden. [2]

I: Fabricius, Cornelius,
D: Antonijus, Fabricijus,
Lg: Seduceus, Fabricius,
Pk: Seduceus, Fabricius,
K: Selucens (Seluceus: Veselý, Faust S. 8) Fabricius,
Mr: Sadicens, Fabricius (Mr. II, Abschrift aus 1902 Sodicens),
j: Sedumceus, Fabricius,
sl: Siducenc, Fabricius.
c, du: nicht genannt.

Einzig in *I* stimmt ein Name (Cornelius) mit *Ma* überein. Aufser *I D* finden wir überall an erster Stelle einen Namen, der auf „Seduceus: der Verführer“ zurückgeht. Sie werden, wie wir sahen, überall als Studenten eingeführt; es ist in keinem Spiele der Gruppe *Č* klar und direkt gesagt, dafs sie Zauberer wären, aber in zwei Spielen ist es angedeutet: *Mr* „Das sind gewifs jene zwei Studenten aus der Schule der Grammatik“, *I* „Gewifs sind das die zwei Studenten, die in die Schule der Diogrammatik eingetreten sind.“ Diese Andeutungen fehlen in den übrigen Versionen von *Č*. Das zweite wichtige Argument ist die Herhervorhebung der Studenten selbst gegenüber dem Zauberbuch (den Zauberbüchern): In allen Versionen aufser *D* und *Mr* sagt Wagner, dafs die Studenten ein Buch (zwei Bücher) bei sich haben und sich mit Faust

---

[1] ZschfdPh. XXX, 356.
[2] Euphorion III, 710.

zu unterreden wünschen. Dafs auch in *D* die Erwähnung des Buches vorhanden gewesen sein mufs, beweisen Fausts Worte nach der ersten Kasperlszene: „... Die gaben mir in die Hand dieses Buch ...“ Aufserdem spricht für die stärkere Hervorhebung der Studenten gegenüber dem Buche (den Büchern) die mündliche Belehrung, die Faust von ihnen erhält: *Mr* „Jetzt habe ich also von diesen zwei Studenten einen guten Bericht erhalten und aus diesem Buche ... habe ich eine gute Belehrung“; *I* „Da ich nunmehr den vollständigen Bericht von den zwei Studenten habe, die das nicht kleine Buch unter dem Arme hatten“; *Lg K Pk* „... sehr merkwürdige Sachen erzählten sie ...“; *D* „Eine wichtige Belehrung darüber erhielt ich von jenen zwei Studenten.“ Es ist nun nach den eben zitierten Belegen sehr naheliegend, hinter diesen beiden Studenten Marlowes Zauberer zu vermuten. Kraus sagt: „Diese Zweifel an der Identität der beiden Magier (Marlowes) mit den beiden Studenten müssen jetzt angesichts einer so auffallenden Übereinstimmung der Namen verschwinden“.[1] Ebenso Veselý: „... in dem wichtigsten Texte *I* ist also der Name Cornelius gleichlautend mit dem Namen bei Marlowe, in den übrigen Fällen lautet wenigstens ein Name auf die lat. Endung *-ius* aus. Aber noch wichtiger ist der zweite Beweis für die Abhängigkeit des tschechischen Spieles vom englischen: und zwar keineswegs ein äufserlicher Beweis aus der Namensform, sondern ein innerer: die Studenten in den tschechischen Spielen sind eigentlich Zauberer“.[2] Diese Erklärung wurde von Kraus angenommen in seiner Rezension der Faustausgabe Veselýs.[3] Damit soll nun auch die Abstammung der deutschen und natürlich auch der tschechischen Spiele von Marlowes Faust endgültig erwiesen sein. Einiges ist aber doch dazu zu bemerken: „In *Č* sind es Studenten der Nekromantik, bei Marlowe sind es keine Studenten, sondern ausgelernte Zauberer“.[4] Der zweite Einwand ist wichtiger: die Spiele *C* halten neben der Belehrung Fausts durch die Studenten am Zauberbuch (an den Zauberbüchern) fest; es ist in dieser und besonders in der darauf folgenden Beschwörungsszene von grofser Wichtigkeit; denn dort wird die Übereinstimmung des herbeizitierten Geistes mit dem Buche geradezu zur Bedingung gemacht. Diese beiden Gründe machen die Erklärung Bruiniers annehmbar: Im Urtypus des deutschen Volksschaupiels melden sich zwei Studenten an und bringen Faust Zauberbücher oder ein Zauberbuch. Von diesem Urtypus ist auch *ČNU* ausgegangen; denn die alte Standesbezeichnung ist in diesen Versionen festgehalten, ebenso auch das Zauberbuch in *ČN*. In diese einfache Urgestalt des Dramas dringen dann Marlowesche Momente ein, die sehr geschickt in *Č*, ungeschickt in *U* verwertet werden. In *Č* beruhen auf Marlowe die Namen der Studenten und zwar ganz besonders Cornelius in *I*, das an dieser Stelle das älteste bewahrt hat, und ihr Auftreten als Lehrer Fausts. Dafs jemals auch Valdes in *Č* vorgekommen sei, ist sehr zweifelhaft“.[5] Der Name Fabrizius ist neben diesem alten Überrest der weitaus häufigere.

---

[1] Kraus, Puppenspiel 64.
[2] Veselý, Faust 8.
[3] Čechische Revue IV, 375.
[4] ZschfdPh. XXIX, 358.
[5] ZschfdPh. XXXI, 359.

Die alten und die neuen Elemente sind also in *Č* sehr geschickt miteinander verflochten. Viel ungeschickter ist Marlowe in *N* verwertet: Aus den Studenten sind „zwei höllische Geister“ geworden, vermutlich auf dem Wege über die Zauberer, auch die Belehrung Fausts ist angedeutet: „... Dafs sie mir Schlüssel und Zirkel von der Hölle bringen ...“ Das Alte[1] leuchtet hervor aus dem Befehl an Wagner: „Gebt ihnen zu essen und zu trinken nach Studentenbrauch“. Schon zum zweiten Male können wir also bei der süddeutschen Gruppe den Einflufs Marlowes konstatieren, der in diesem Falle aufser *U* nur für *Č* und *N* charakteristisch ist. *Č* und *N* zeigen aufserdem an dieser Stelle eine wörtliche Übereinstimmung: *N* „Sie wollten vom Hause nicht eher weggehen, bis sie nicht früher mit Euch gesprochen und das Buch in Eure Hand abgeliefert hätten“; *I* „sie wollten nicht früher fortgehen, bis sie nicht früher mit Ihro Gnaden gesprochen haben“ und *Lg* (als Vertreter der zweiten Rezension) „und sie wollen uns nicht von unserem Hause weg, bevor sie nicht selbst mit Euer Hochwürden gesprochen haben werden“.

Kreuzszene.

Faust ist durch den Pakt mit dem Teufel zu ungeheurer Macht gelangt, er gebietet über das Reich der höllischen Geister. Eine Probe seiner Macht gibt er in der Szene am Königshofe, wo er die Geister längst Verstorbener in der Gestalt, in der sie einst auf Erden wandelten, vor dem verwunderten Hofstaat erscheinen läfst. Doch bald wird es ruchbar, dafs Faust diese unerhörten Zauberkünste mit Hilfe des Teufels vollbringt, mit dem er im Bunde steht. Faust wird dafür mit Schmach und Schande vom Hofe vertrieben und rächt sich dafür wiederum an den Hofleuten durch teuflische Zauberkünste in der „Racheszene“.

Zwischen der Racheszene und der darauf folgenden Kreuzszene ist im Faustspiele eine längere Pause vorauszusetzen. Womit war nun diese Pause ausgefüllt? Antwort gibt uns eigentlich von allen Faustspielen nur *I*: Es verlegt Fausts Weltreise hierher. Dazu bemerkt Kraus: „Die jobsiadenmäfsige Marschroute scheint noch am ehesten ein Zusatz der beiden Studenten (der Herausgeber von *I*) zu sein.“[2] Doch auch das Faustspiel *Mr* kennt die Weltreise, verlegt sie allerdings an eine andere Stelle, nämlich gleich nach der Verschreibung: „Aber jetzt wirst Du mir den ersten Dienst erweisen, dafs Du mit mir zuhöchst in die Wolken hinauffliegst, damit ich in alle vier Weltteile schauen kann ...“[3] und Mephistopheles führt ihn durch die vier Weltteile und bringt ihn sofort wieder zurück auf die Bühne. Doch Faust klagt: „... Jetzt habe ich in alle vier Weltteile geschaut, aber das Ende der Welt habe ich doch nicht gesehen wegen der grofsen Gewässer ...“ Eine sonderbare Klage! Faust wollte das Ende der Welt erschauen, aber es blieb seinen Blicken verborgen! Dieser Zug faustischen Wissensdranges hebt sich aus der verbürgerlichten Sphäre des Volksschauspiels äufserst scharf ab. Wer erinnert sich dabei nicht sofort an die oft zitierten stolzen Worte des

---

[1] Ebenda 359.
[2] Kraus, Puppenspiel 31.
[3] Vesely, Faust II, 3. 44.

Spiesschen Volksbuches: „Er wollte alle Gründ durchforschen im Himmel und auf Erden ..." Bruinier erklärt ja das Volksbuch aus einer epischen und einer dramatischen Quelle; könnte diese Stelle nicht aus dem einstigen Faustdrama, das freilich eine andere Gestalt hätte haben müssen als das uns überlieferte Faustspiel, in das Volksbuch hineingeraten sein? Damit wäre ja auch erklärt, woher der Verfasser des Volksbuches, der mühselige Kompilator, auf einmal den hochpoetischen Schwung hernimmt. Hat also *Mr* an dieser Stelle einen alten Zug bewahrt als einziges der bisher bekannten Faustspiele? Dieser Annahme steht deswegen nichts im Wege, da wir in *Mr* auch sonst sehr altertümliche Züge konstatieren können. Eine merkwürdige Gestalt zeigt auch der 4. Akt von *sl* nach dem Berichte Tolnais (die Beschwörungsparodie ist als dritter Akt gezählt): „In diesem überreicht Faust dem Teufel den Kontrakt, und der Teufel entführt ihn, um ihm die ganze Welt zu zeigen; er zeigt ihm alles, läfst ihn teilnehmen an allen Freuden, nimmt ihn sogar in das grofse Weltuniversum bis zum Fenster des Himmels mit, wo Faust, auf dem Rücken des Teufels stehend, hineinguckt und die sich unterhaltenden Engel erblickt".[1] Wir sehen also, dafs *IMr* und *sl* nach Tolnais Bericht die einzigen Faustspiele sind, die die Weltreise in so deutlicher Form auf der Bühne erhalten haben; denn sonst wurde dieses Motiv überall hinter die Szene verlegt. Das Urfaustspiel hat nach Bruinier die Weltreise enthalten.[2] Jedoch glaube ich, diese Szene gegen Bruinier, der sie vor die Hofszene ansetzt, an die Stelle verlegen zu müssen, wo *I* sie bewahrt hat und wo sie bei *Mr* vorauszusetzen ist; denn die Art und Weise, wie *Mr* dieses Motiv heute lokalisiert, kann nicht ursprünglich sein. Es ist ja V, 1 in *Mr* auf die Weltreise angespielt, wenn Faust sagt: „Alle Dinge habe ich gesehen, es kann mir auch auf der Welt nichts Neues mehr vorkommen". Wie auch Bruinier voraussetzt, müfste die Weltreise mit der Hofszene im engsten Zusammenhange stehen; hier aber fehlt dieser Zusammenhang vollkommen: Faust durcheilt mit Mephistopheles im Fluge die Welt und kommt im Augenblick wieder auf die Bühne zurück. Erst dann wird über eine neue Reise beraten und zwar nach dem Königshofe. Dafs die Pause zwischen der Szene „Fausts Rache" und der Kreuzszene mit einer Reise ausgefüllt war, gibt auch Bruinier zu: „An diese Donauszene (d. h. Racheszene) schlofs wohl schon die älteste Kruzifixversion die Abreise nach Konstantinopel ... Daran fügt sich sehr schön der die Wendung herbeiführende Flug über den Kalvarienberg bei Jerusalem".[3]

Die Erwähnung von Konstantinopel findet sich nur im Volksbuch, Volkslied und *ro* als Vertreter der Kreuzgruppe. Allerdings geht das Volkslied wohl auf die Kreuzversion zurück, aber ich möchte doch als das für die Kreuzversion Ursprünglichere die Weltreise ansetzen, die *IMr, sl* an dieser Stelle auf der Bühne bewahrt (nicht in die Fabel verlegt) haben. Doch wie man auch Fausts Reise nach Jerusalem motivieren mag, ob durch eine Reise nach Konstantinopel oder eine Weltreise, so viel steht fest, dafs durch den Aufenthalt in Jerusalem das Kreuzmotiv in allen Spielen dieser Gruppe aufser *T* eingeleitet wird.

---

[1] *Egyetemes philologiai Közlöny* XX, 1896, 217.
[2] ZschfdPh. XXX, 352.
[3] Ebenda XXX, 82.

Die Kreuzszene, in ihrer Art ein Meisterstück christlich-dramatischer Kunst, ist katholisch-kirchlichen Ursprungs. Die allgemeine Auffassung der Gelehrten geht dahin, dafs die Kreuzversion in Süddeutschland in das ursprüngliche Volksschauspiel vom Doktor Faust eingedrungen ist, dafs sie also das ursprüngliche Faustspiel im katholisch-kirchlichen Sinne umgestaltet hat. Dadurch wurden die deutschen Faustspiele in zwei Gruppen gespalten: die nördlich-protestantische und die südlich-katholische. Die Entstehung des Kreuzmotivs ist erst in letzter Zeit einigermafsen aufgeklärt worden. Creizenach erwähnt die Kreuzversion noch unter den Schwierigkeiten, deren Lösung einer späteren Untersuchung vorbehalten bleiben mufs,[1] und weist nur auf den Zusammenhang mit dem *Vl.* vom Doktor Faust hin. Kraus untersucht die Texte *A D I N Sw tr* und konstatiert, dafs die Kreuzszene in diesen Stücken derjenigen Szene in den übrigen Stücken entspricht, wo Faust den Teufel um Hölle und Himmel sowie um seine (Faustens) Rettung befragt. „Die eine Bearbeitung ersetzte das ganze Motiv der Frage durch das des Kreuzmalens, die andere ändert die Frage bedeutungsvoll um; die erstere ist poetisch, an Malerlegenden erinnernd, die letztere ist verstandesmäfsig, logisch“, dann die scharfsinnige Vorwegnahme späterer Forschungsergebnisse: „Ich weifs nicht, ob mich mein Gefühl nicht täuscht, wenn ich die erstere dem katholischen Süden, die letztere dem protestantischen Norden zuschreibe“.[2] Über die Entstehung und das Alter dieses Motivs hat erst A. Frhr. von Berger in seiner Besprechung des Prettauer Faustspiels[3] eine Vermutung ausgesprochen, die wohl mit viel Phantasie konstruiert, aber wissenschaftlich unbrauchbar war. Immerhin hat er den katholischen Einschlag in der Kreuzszene festgestellt.

Erst A. Tille hat das ganze Problem des Kreuzmotivs erschöpfend zu behandeln versucht und ist zu abschliefsenden Resultaten über dessen Ursprung gekommen.[4] Er sagt: „Eine katholische Kirchensage des 17. Jh. lieferte Beiträge zur Ausbildung eines bis auf Fausts protestantisches Teufelsende fast rein katholischen Faustdramas des 17. Jh. Eine alte Abälardsage gab die Grundlage für eine ganz neue ergreifende Auftrittfolge, die im weiteren Verlaufe noch eine insonderheit katholische Färbung erhielt.[5] Peter Abälard, „der Rationalist des 12. Jh.“, wurde schon bei seinen Lebzeiten der Ketzerei bezichtigt und von der katholischen Sage des 14. Jh. mit dem Teufel in Verbindung gebracht. Aber er verfällt nicht für immer der Hölle, sondern in mittelalterlich-kirchlicher Weise bereut er seine Sünden und erlangt die göttliche Verzeihung. Als er „drey und neuntzig Jahr in seiner Bosheit erraichet“, gerieten seine Zauberbücher in die Hände seiner beiden Enkel, die sie schlecht gebrauchten und vom Teufel geholt wurden. Das ging dem greisen Abälard so zu Herzen, „dafs er den geraden Weeg geloffen nach der Kirchen des H. Benedicti | allwo er mit gebogenen Knyen vor einem an der Wand gemahlten Crucifix-Bild drey Tag und Nacht aneinander

[1] Creizenach, Versuch S. 189.

[2] Kraus, Puppenspiel 78.

[3] Zeitschrift für österreichische Volkskunde I, 1895, 97 ff.

[4] Zeitschrift für Bücherfreunde X, 1, 1906/7, 129—174: „Das kath. FaustStück, Die Faustkomödienballade und Das Zillertaler Doctor Faustus-Spiel.

[5] Tille, a. a. O. S, 135.

geweint | geseuffzet | und seine grofsen und schweren Sünden bereuet | dafs endlichen den dritten Tag den 25. Martii | damahlen der Charfreytag | das Crucifix-Bild gegen ihm das Haupt geneigt | und dadurch zu verstehen gegeben | dafs nunmehr ihm seine Sünden seind vergeben | hierauf er alsobald seinen Geist aufgeben | das Bild aber wird noch bis den heutigen Tag mit geneigten Haupt gesehen ..."[1] So erzählt diese Sage Albert Josef Conlin von Gomming in seinem „Christlichen Weltweiser" IV, 493 aus dem Jahre 1708 in deutscher Sprache nach der lateinischen Erzählung des Alexander Valignanus um 1600. „Diese Geschichte wurde kurz vor dem Schlusse in das katholische Faustsstück des 17. Jh. eingeschoben, indem man Abälard durch Faust ersetzte und das dem Fauststoff zuwiderlaufende Neigen des Hauptes strich",[2] und zwar in die Szene, wo Faust bei Marlowe und in den Puppenspielen nach Hölle und Seligkeit fragt, welche Fragen Mephistopheles nicht beantworten darf. Bald wurde das Christusbild mit der ganzen Umgebung organischer verknüpft. „Das Erscheinen des Bildes forderte einen Beweggrund. Wie, wenn Faust auf den Kirchengedanken käme und nach dem Christusbilde verlangte? Wenn er sich von dem Gegengeiste das kirchenheilige Bild holen liefse, statt ihn nur mit dem Forschen (d. i. den Fragen nach Hölle und Himmel) quälte".[3] Damit kam man der katholischen Auffassung gerade entgegen. Denn der Teufel war nur dazu da, um geplagt zu werden, wie es im Prettauer Spiel heifst: „Und wenn er sich recht ärgert, so ist es für mich ein Gspafs".[4] Der Anlafs des ganzen Kreuzmotivs liegt in Fausts Weltreise: Er ist mit Mephisto bei Jerusalem vorbeigeflogen und hat dort auf dem Kalvarienberge das Kreuzesbild mit dem toten Heiland gesehen oder (wie in *Lg K Pk Mr*) er hat ein wirkliches Kreuz gesehen, welches nach der Volkssage über Jerusalem in den Wolken schwebt. Dadurch wird in ihm die Sehnsucht nach dem Kreuze, nach der Verbindung mit Gott geweckt und er befiehlt seinem Diener Mephisto, ihm ein solches Kreuz zu beschaffen, „zuerst durch das Holen des Urbildes vom Kalvarienberge, zu dem die bösen Geister keinen Zutritt haben".[5]

Das war nach Tille die Urfassung des süddeutsch-katholischen Faustspieles am Ende des 17. Jh. Eine Weiterentwicklung dieses Motives ist es, wenn Faust das echte Bild vom Kalvarienberg verlangt, der Teufel ihm aber ein trügerisches Scheinbild vorführt, das Faust schliefslich an der fehlenden Inschrift *I. N. R. I.* als Fälschung erkennt wie im Zillertaler Spiel. „Um die Grenzscheide des 17. und 18. Jh. machte diese Gruppe eine fernere Erweiterung dieses Auftrittes vom Holen zum Malen des Bildes durch,[6] eine naheliegende Veränderung der zweiten Fassung, wo der Teufel anstatt des echten Bildes ein selbstgemaltes Trugbild bringt. Bei der einen wie bei der anderen Variation reicht des Teufels Macht nur bis zur Inschrift. Wenn er das Christusbild schon mit ungeheuren Schwierigkeiten malt (denn im Texte *I* sagt er: '... Dazu müfste ich

[1] Tille, Faustsplitter S. 401. Splitter 172.
[2] Tille, Zsch. für Bücherfreunde X, 1, 136.
[3] Ebenda S. 139.
[4] Zsch. für österr. Volkskunde 1895, I, 101.
[5] Tille, a. a. O. 140.
[6] Kraus, Puppenspiel S. 147.

4000 Teufel auftreiben'), die Inschrift offenbart seine ganze Ohnmacht: 'Nenne vor mir diese heiligen Namen nicht, denn gut weifst du, dafs sie uns höllische Geister auf 300 Meilen vertreiben.'"[1] Daher hat der Teufel nicht gehalten, was er im Pakte versprochen hat, er hat den Vertrag gebrochen. Und Faust betet inbrünstig vor dem Christusbilde, der Himmel scheint sich ihm doch noch zu erschliefsen. Doch „hier fällt auch das katholische Faustdrama des beginnenden 18. Jh. in die Weltanschauung des Protestantismus zurück."[2] Der Teufel führt dem betenden Faust die griechische Helena zu, dieser erliegt ihrem Zauber und verfällt für immer der Hölle. Das ist Tilles Erklärung des Kreuzmotives. Zu dessen Entwicklungsgange möchte ich bemerken, dafs die erste Entwicklungsstufe nach Tille, „das Holen des Urbildes vom Kalvarienberge, zu dem die bösen Geister keinen Zutritt haben", dramatisch nicht gut denkbar ist. Wenn der Teufel den Auftrag Fausts, das Chrisusbild zu holen, erfüllen soll, so kann er doch nur ein gefälschtes Bild bringen, da ihm ja das echte unerreichbar ist. Daher wären eigentlich nur zwei Entwicklungsstufen zu unterscheiden: 1. Das Holen eines gefälschten Bildes ohne Inschrift: 2. Das Malen des Christusbildes. Tille versetzt die Einfügung des Kreuzmotives an das Ende des 17. Jhs. „Dafs Faust sich von seinem Dienstgeiste den gekreuzigten Jesus holen läfst, war die Fassung des süddeutsch-katholischen Faustspieles gegen Ende des 17. Jh."[3] Doch müssen wir diese Datierung um ein gutes Stück weiter hinauf rücken. Denn in einem Berichte „Faustisches aus Tirol" gibt R. Payer von Thurn[4] Nachricht von zwei Faustbildern aus der Ortschaft Neder, Gemeinde Neustift im Stubaitale und reproduziert sie ebenda. Unter einem der beiden Bilder lesen wir den Vers:

> **Faustus doctor stellt uns hier**
> **vor Ein gstalt von Jesu Leiden**
> **welches durch gewalt vom Teifel**
> **gmahlt wie er am Chreitz ver**
> **L scheyden. G 1746.**[5]

Das Bild selbst stellt Christus am Kreuze dar, unter dem Kreuze stehen Maria und Johannes mit dem Ausdrucke tiefsten Schmerzes. Der Zusammenhang mit der Kreuzversion ist durch die beigegebenen Verse vollständig sicher gestellt und läfst auf die grofse Verbreitung und Beliebtheit des katholisierten Faustdramas schliefsen. Zum Schlusse fügt der Verfasser noch in einigen anspruchslosen Zeilen eine äufserst wichtige Bemerkung an: „Diese Einschiebung (des Kreuzmotivs ins Faustdrama) mufs also schon gegen den Anfang des 17. Jh. erfolgt sein; das geht aus einem Bilde im Stammbuche des Thielmann Regenstorff aus Bremen hervor, welches Einträge aus dem Jahre 1608 u. f. enthält. Dort kniet ein Mann, der kein anderer als Faust sein kann, betend vor dem Kruzifix, zur Rechten spricht der Schutzgeist auf ihn ein, links führt ihm Mephistopheles (hier übrigens schon in Teufelsgestalt) die Helena

---

[1] Tille, a. a. O. S. 140.
[2] Ebenda S. 141.
[3] Ebenda S. 140.
[4] Chronik des Wiener Goethe-Vereins XXV, 34 ff.
[5] Ebenda S. 60.

zu, der Tod, als Gerippe dargestellt, schnellt schon einen Pfeil auf den Betenden ab, im Vordergrunde gähnt schaurig der offene Höllenrachen." [1] Unzweifelhaft also auch ein Faustbild, das die Szene der Kreuzversion darstellt aus dem Jahre 1608 in einem norddeutschen Stammbuche. Ich komme darauf noch einmal zurück.

Das Kreuzmotiv ist also, wie erwähnt, das einigende Band, welches die süddeutschen Faustspiele zu einer festen Gruppe verbindet, die ja auch in anderen Zügen erheblich von den norddeutschen Spielen abweichen, in dieser Szene aber ganz und gar ihre eigenen Wege gegangen sind. Vergegenwärtigen wir uns den Gang der Handlung der Kreuzszene in den dieser Version angehörigen Spielen. Auf der Weltreise in *1Mr DNSw*, auf der Jerusalemreise *Lg K Pk r Vl* (*T* erwähnt keines von beiden) hat Faust das in den Wolken schwebende Kreuz Christi erblickt, er wollte es anbeten und küssen *Č*, doch der Teufel drohte, ihn darob ins Meer zu werfen *Č Vl*. Faust befiehlt dem Teufel, ihm das Kreuz zu holen, *c r sw*, ihm ein Kreuzesbild zu malen *Č* (aufser *c*) *Sw Vl*. Die übrigen Versionen bringen nicht deutlich genug zum Ausdruck, ob Mephistopheles das Kreuz holen oder ein Kreuzesbild malen soll wie z. B. *N*: „Du mufst mich dazu führen oder mir dasselbe bringen", [2] oder *Sch*: „Bring mir a Cruzifix von meinem Erlöser" [3] oder *Z*:

> „Nun so gehe hin und bring mir Jesuchrist
> In der nämlichen Gestalt, wie er am Kalvarienberg gestorben ist." [4]

In den beiden letzten Fassungen wird nicht gesagt, ob ihm der Teufel das Urbild oder nur ein gemaltes Bild bringen soll. Mephistopheles weigert sich, er will lieber die Handschrift zurückgeben in allen Fassungen aufser *Č*, wo die Handschrift erst vor der Überschrift erwähnt wird. Aber er wird überall gezwungen, Fausts Gebot zu erfüllen. Faust vermifst an dem Bilde, das ihm der Teufel gebracht hat, die bedeutungsvolle Inschrift in *Č N T*. Von diesem Punkte führt nur noch *Č* die Handlung weiter. Mezistafel soll die Inschrift hinzufügen; das geht jedoch über seine Macht hinaus; er will den Kontrakt zurückgeben. Faust weist ihn zurück, mufs jedoch die Inschrift schliefslich selbst malen. Der Teufel flieht. Faust, dessen Reue schon in Jerusalem geweckt worden war, ist von dem Anblick des Gekreuzigten aufs tiefste erschüttert und erfleht von Gott inbrünstig Verzeihung. Der Teufel will Faust durch Kleiderpracht verlocken in *N S W*, was Bruinier für ein junges Einschiebsel hält; ebenso das von allen Spielen der Gruppe *C* einzig in *D* vorkommende Motiv, dafs Mephistopheles Faust reiche Schätze verspricht. In höchster Verzweiflung führt der Teufel dem Faust Helena zu, die in den Spielen der Kreuzversion (aufser *Lg K Pk c* Prinzessin von Portugal, *Pr* meretrix, *Z* Helena) durch eine schöne Jungfrau ersetzt ist. Faust läfst sich durch das höllische Trugbild noch einmal betören, er erliegt dem Sinnenzauber und verfällt damit für immer der Hölle. In *Č* und der weitaus gröfseren Mehrheit der übrigen Spiele geht Faust mit Helena (mit der schönen

---

[1] Ebenda S. 61.
[2] Kralik-Winter, a. a. O. 186.
[3] Archiv für das Studium der neueren Sprachen, Jg. 51, Bd. 98, S. 272.
[4] Zeitschrift für Bücherfreunde X, 1, 164.

Jungfrau) ab. In *O Sw Wf* verwandelt sich Helena auf offener Szene in eine Furie, was Bruinier trotz der erdrückenden Mehrheit der anderen Wendungen für das Ursprünglichere hält. Abgesehen von *R Wlo*, wo Faust die Liebe der Helena wirklich geniefst, verwandelt sie sich überall sofort in eine Furie. Dazu bemerkt Bruinier treffend: „Der Gedanke, Faust die Helena geniefsen zu lassen, hebt die grofsartige dramatische Wirkung der Verführung gänzlich auf. Nur die sofortige Verwandlung in eine Furie, die ja fast alle Fassungen aufweisen, kann dem Archetypus angemessen sein. Liegt sie doch dem Denken des 16. Jh. unendlich viel näher als dem des 18. oder 19. Jh.“ [1]

Zur Erklärung des Kreuzmotivs sind nun noch einzelne Punkte des näheren zu beleuchten, die insbesondere für das tschechische Faustspiel von Bedeutung sind. Tille hat in seinen Forschungen folgendes festgestellt: Faust hat auf der Welt- oder Jerusalemreise das Bild des Gekreuzigten gesehen. Dadurch wurde seine Sehnsucht nach Gott wachgerufen. Zuerst sollte ihm der Teufel das Urbild vom Kalvarienberge holen, bringt ihm aber nur ein trügerisches Scheinbild, das Faust am Fehlen der Inschrift als Fälschung erkennt. In den späteren Fassungen sollte Mephistopheles das Bild selbst herstellen. Tille versucht nun diese Entwicklungsphasen zu datieren und sagt: „dafs Faust sich von seinem Dienstgeiste den gekreuzigten Jesus holen läfst, war die Fassung des süddeutsch-katholischen Faustspieles gegen Ende des 17. Jh. Um die Grenzscheide des 17. und 18. Jh. machte diese Gruppe der Faustspiele eine fernere Erweiterung dieses Auftrittes vom Holen zum Malen des Bildes durch.“ [2] Diesen Entwicklungsgang bestätigt übrigens auch das Faustbild aus dem Jahre 1608.[3] Faust kniet betend vor einem Kruzifix und nicht etwa vor einem Kreuzesbild. Diese ältere Fassung haben beibehalten *Z*, *Sch*, zum Teile *N*, *r*, *sw* und *c* (der Gruppe *Č*): „Mit vielem Widerstreben holt ihm Mefistafel das Bild des Heilandes aus Jerusalem.“ Damit fällt die Erklärung Kraus': „Das (Holen) ist offenbar ein späterer Zug und das Malen des Bildes das Ursprüngliche.“ [4] Damit ist aber ein weiterer Beweis dafür erbracht, dafs das tschechische Puppenspiel nach der Übersetzung nicht ruhig auf der übernommenen Entwicklungsstufe stehen blieb, sondern sich weiterentwickelte, Schritt hielt mit den benachbarten Spielen der süddeutschen Gruppe, ja sogar über diese hinausging, wie die Inschriftszene deutlich beweist. Die weitere Folge der Abweichung in *c* ist die, dafs die tschechische Bearbeitung nach der eben erwähnten Datierung der einzelnen Phasen des Kreuzmotives um die Wende des 17. und 18. Jh. erfolgt sein mufs.

Nicht so klar und überzeugend hat Tille die zweite Frage beantwortet über die Stellung und das Verhältnis des Kreuzmotivs zur ursprünglichen Disputation, die doch auch für die Spiele der Kreuzgruppe vorausgesetzt werden dürfte, wie sich aus folgendem ergibt; Tille sagt: „Nachdem das Bild des gekreuzigten Gottessohnes der Kirche einmal unmittelbar nach Fausts unbeantworteten Fragen an den bösen Geist

---

[1] ZschfdPh. XXX, 214.
[2] Ztsch. für Bücherfreunde X, 1, 140.
[3] Chronik des Wiener Goethe-Vereins XXV, S. 61.
[4] Kraus, Puppenspiel 40.

Einzug in das kath. Fauststück gehalten hatte, entwickelte sich usw. ...“ [1] Wie kam Tille zu der Ansicht, dafs die Kreuzszene nach Fausts unbeantworteten Fragen eingeschoben wurde? Fast sämtliche Spiele der Kreuzversion beweisen im Gegenteil, dafs die Kreuzszene unmittelbar nach der Weltreise und vor der Disputation beheimatet war: so *N Pr Z* (hier durch die Disputation mit dem Eremiten ersetzt). Dabei möchte ich noch auf eine Eigenheit hinweisen. Man sagt gewöhnlich, dafs die Kreuzgruppe die Disputation durch die Kreuzszene ersetzt habe (Kraus, Bruinier). Das ist nur zum Teil richtig: prüfen wir die einzelnen Angehörigen dieser Gruppe auf Überreste der Disputation, so ergibt sich folgendes: In *N Z* sind deren Spuren noch ganz deutlich; *N* fragt Faust nach der Hölle, und gerade diese Frage hat ja Bruinier für den Urtypus sichergestellt. [2] Und die zweite Frage Fausts: „Was würdest du wohl tun, wenn du noch die Seligkeit erlangen könntest?“ findet sich in *N* (allerdings sonst nirgends in der Kreuzgruppe) fast wörtlich wieder. „Was tätest du, wenn du noch Gnade hoffen dürftest?“ Darauf antwortet ihm der Teufel: „Glaube mir, wenn die ganze Welt mit glühenden Nägeln beschlagen wäre, so ginge ich bis zum jüngsten Tage barfüfsig darauf herum, wenn ich die Himmelsseligkeit noch erlangen könnte.“ Das ist ein Überrest dieser grofsartigen, in ihrer Erhabenheit an Dante erinnernden Hyperbel, in *N* allerdings umgedeutet. Für den Urtypus formuliert sie Bruinier: „Wenn eine Leiter in den Himmel reichte, deren Sprossen lauter Schermesser wären, so würde ich dennoch diese Leiter zum Himmel hinaufsteigen“, so in *A L* M^1 M^2 *S W h sw.* [3] Diese Hyperbel gehört nicht den Faustspielen allein an, sie findet sich schon in dem über 100 Jahre vor der Historia, nämlich 1456 entstandenen Redentiner Osterspiel (V. 1936 ff.):

„Hîr scholde ên hôch bôm stân
De scholde wêsen alsô gedân:
Van afgrunde al upgeleidet
Unde mit schermessen ummekleidet . . .
Den woldik up unde neder rîden
Wente an den jungesten dach.“ [4]

Trotz dieser auffallenden Übereinstimmung läfst Bruinier eine Entlehnung aus dem Redentiner Osterspiel nicht gelten. Ein Überrest dieser Hyperbel hat sich auch im tschechischen Faustspiel erhalten, allerdings nur in einer Version *Mr*, [5] und ist hier in die Malszene eingedrungen: Mezistafel hat eben das Kreuz gemalt, Faust vermifst die Inschrift; der Teufel aber wendet darauf ein: „Br, Faust, das verlange von mir nicht, denn das ist eine unmögliche Sache, denn glaube, dafs ich lieber bis zum Jüngsten Tag mit meiner Zunge über Schermesser kriechen werde — aber das kann ich nicht malen.“ An der Identität dieser Vorstellung mit der deutschen Hyperbel kann wohl niemand zweifeln. Aber sie ist nicht mehr rein erhalten. Wie sind vor allem die Worte „mit meiner Zunge“ zu verstehen? Sie stören das ganze Bild. Trotzdem halte ich mich zu

---

[1] Zsch. für Bücherfreunde X, 1, 138.
[2] ZschfdPh. 31. 195.
[3] Ebenda 31, 198.
[4] ZschfdPh. XXXI, 200.
[5] Veselý, Faust S. 69.

der Annahme berechtigt, dafs die Hyperbel in *Mr* nicht ein junges Einschiebsel ist, sondern hier und einzig in diesem Spiel in der Gruppe *Č* von altersher bewahrt wurde. Diese Annahme zieht aber folgerichtig die zweite nach sich, dafs auch die Frageszene neben der Kreuzszene in *Č* vorhanden war, wie sie auch *N* noch erhalten hat. Als *Č* das Kreuzmotiv weiter ausgestaltete, mufste die Frageszene (Disputation) weichen: sie verschwand überall spurlos, nur *Mr*, das ja auch sonst sehr altertümliche Züge bewahrt hat, wollte diesen grandiosen Gedanken nicht missen und fügte ihn übrigens mit grofser Geschicklichkeit in die Kreuzszene ein.

Die hier nur zum Teil wiedergegebene Untersuchung der bisher bekannten tschechischen Faustspiele und deren Beziehungen zu den deutschen Volksschauspielen vom Doktor Faust hat zu folgenden Ergebnissen geführt: Die beiden Gruppen *Mr I sl c du* einerseits und *Lg K Pk Dj* anderseits bleiben aufrecht. Es fragt sich nun, welche von den beiden Gruppen die ältere, ursprünglichere ist. Prof. Kraus kam in seiner Untersuchung zu keinem abschliefsenden Ergebnis,[1] weil damals noch keine genügende Anzahl von Texten vorlag. Aus dem jetzt vorliegenden Material lassen sich folgende Schlüsse ziehen: die Gruppe *Mr I c sl du* ist die ältere, ursprünglichere, doch mit einem Vorbehalt: neben den vielen hervorgehobenen alten Zügen haben sich auch hie und da Neuerungen eingeschlichen. Von den altertümlichen Zügen seien noch einmal folgende hervorgehoben: die Punkte des Paktes sind mit gröfserer Genauigkeit erhalten und stimmen genau mit *N* überein bis auf die eine Abweichung, dafs Punkt 1 in *N* in die Punkte 1 und 2 in *I Mr c sl du* gespalten wurde; die Erscheinungen am Königshofe sind in dieser Gruppe die alten geblieben, in *Lg K Pk Dj* sind an Stelle der heidnischen die biblischen getreten; *Lg K Pk* zeigen noch eine Reminiszenz an die alten Erscheinungen: Faust macht sich erbötig, nach den Erscheinungen des David und Goliath auch Alexander und Helena erscheinen zu lassen: „Ich werde Euch durch meine Kunst noch hier vorstellen den König Alexander mit dem schönen Fräulein Helena aus der Stadt Pavia.“[2] Die Gruppe *Mr I sl* hat die Weltreise Fausts in voller Deutlichkeit erhalten, in *Lg K Pk D* ist daraus die Jerusalemreise geworden, die erst in jüngerer Zeit in der Racheszene eine sehr schwache Motivierung erhielt. In der Kreuzszene ist *Mr* auf der ältesten Stufe stehen geblieben, es hat noch einen Überrest der Disputation erhalten, die für alle Spiele der Kreuzgruppe vorauszusetzen und in einigen Spielen auch noch vollständig erhalten ist. Aus der Schlufsszene lassen sich keine Folgerungen ziehen, da sie überall arg verstümmelt ist. Nach diesen Argumenten gilt die Priorität der Gruppe *Mr I sl c du* als gesichert. Schwieriger ist die Frage, welchem von diesen Spielen der Vorzug gebührt. Kraus sagt zwar in seiner Rezension der Faustspiele Veselys, dafs *Mr* „eine jüngere Fassung von *I*“ sei.[3] Wir sahen aber gerade im Laufe der Untersuchung, dafs *Mr* z. B. in der Kreuzversion auf der ältesten für *Č* erreichbaren Stufe stehen geblieben ist, während *I* wieder die Weltreise an der ursprünglichen Stelle bewahrt hat, um hier nur zwei der markantesten Punkte hervor-

---

[1] Kraus, Puppenspiel S. 48.

[2] Veselý, Faust, S. 58.

[3] Čechische Revue IV, 1911, 375.

zuheben. Als drittes Spiel kommt noch der Bericht *c* hinzu, der ebenfalls sehr weit hinaufreicht. Ich weise nur auf die Altertümlichkeit in der Lokalisierung der Hof- und Racheszene an der Donau hin und auf das Alter der Kreuzszene: Mephistopheles malt noch nicht das Kreuzesbild, er muſs noch das wirkliche Kreuz aus Jerusalem holen, was Tille als älteste Phase der Kreuzversion sichergestellt hat; die Inschrift wird noch gar nicht erwähnt; sie wurde ja erst später in den tschechischen Spielen zu einem Hauptmotiv entwickelt. Die Geistererscheinungen dürften hier wieder jüngere Kombination sein. Die Vermutung von Kraus, daſs *c* vielleicht mit *I* identisch, *I* also der Faust Vinický's sei,[1] bestätigt sich infolge der altertümlichen Züge von *c* in der Rache- und Kreuzszene, die in *I* fehlen, nicht. Nach alledem geht es also nicht an, einem oder dem anderen dieser Texte die Priorität zuzuerkennen: Alle zusammen geben ein sehr harmonisches und ursprüngliches Bild; die einzelnen Texte aber haben nur immer einzelne Züge erhalten. Sicher ist nur so viel, daſs die Gruppe *Mr I sl c du* als ganze älter ist als *Lg K Pk Dj* und natürlich *La*, das sich als junge und sehr gewandte Umarbeitung des alten Faustspiels nach Goethe in Kolárs Übersetzung erwiesen hat, wobei jedoch die Vorlage nicht mehr zu ermitteln ist.

Die zweite wichtige Frage ist das Verhältnis von *Č* zu den deutschen Faustspielen. Prof. Kraus kam in seiner Untersuchung zu folgendem Ergebnis: „Es gab im 17. Jahrhundert eine Faustaufführung in Prag, welche auf einer eigenen Umarbeitung beruhte. Diese Umarbeitung wurde zur Grundlage der tschechischen Übersetzung und des Volksliedes vom Doktor Faust . . . Diese Prager Faustbearbeitung charakterisiert sich durch die Benutzung Widmanns, infolge deren sie Faust aus Anhalt abstammen läſst, das sie jedoch wieder in Mailand verwirrte . . . Der Königshof in Prag, falls dieser in der Vorlage stand, wurde aus guten Gründen durch den von Persien oder Portugal ersetzt; in die Geistererscheinungen drängte sich vielleicht schon ein biblisches Element hinein . . . die einschneidendste Änderung jedoch war die Szene mit dem Malen des Kreuzes . . .“[2] An dieser Erklärung hält auch noch Bruinier fest.[3] Nach den Erklärungen aber, die Tille zur Kreuzversion gegeben hat, sind diese Deduktionen heute unbedingt nicht mehr aufrecht zu erhalten. Das Kreuzmotiv ist zwar in den tschechischen Spielen am weitesten fortgebildet worden, dessen Heimat ist aber nicht in Böhmen, sondern weiter im Süden zu suchen und zwar in den Alpenländern. Nicht *Č*, die tschechischen Spiele, haben den ursprünglichsten Charakter der Kreuzszene bewahrt, sondern *T*, die Tiroler Spiele. *N*, das niederösterreichische Spiel, steht zwischen *Č* und *T*. *T* hat den Schritt vom Holen des Christuskreuzes zum Malen noch nicht vollzogen, schüchterne Anfänge dazu sind vorhanden, daneben hat sich die Disputation noch erhalten. *N* hat zwar die Disputation auch erhalten, aber in der Kreuzszene den Schritt vom Holen zum Malen bereits durchgeführt, dabei aber die Erinnerung an die erste Phase des Motivs noch bewahrt. *Č* ging am weitesten. Es hat die Disputation bis auf einen geringen Überrest in *Mr* verloren und

[1] Kraus, Puppenspiel S. 51.
[2] Kraus, Puppenspiel S. 98.
[3] ZschfdPh. XXXI, 79.

die Kreuzszene dafür zur höchsten Vollendung weitergebildet, repräsentiert also die höchste Entwicklungsstufe. Noch ein Umstand scheint mir von Belang: In Tirol ist die Kreuzversion ins Volk gedrungen, die erhaltenen Faustbilder setzen sie als allgemein bekannt voraus. In Niederösterreich und Böhmen aber finden wir keine volkstümlichen Reflexe, wenn wir von einem Bericht Šebestas absehen wollen („Doctor Fous und Gretchen im Fastnachtszuge von Suschitz“),[1] der ja, wie bereits der Titel besagt, nicht auf das Volksschauspiel zurückgeht. Auch die Volkslieder vom Doktor Faust, die auf einem Faustspiel der Kreuzgruppe beruhen, gravitieren ihrem Ursprunge nach nach den Alpenländern.[2] Damit fällt „die eigene Umarbeitung des 17. Jahrhunderts in Böhmen“.

Č hat die Kruzifixversion aus dem katholisch-österreichischen Süden, oder mit anderen Worten, *Č*, der Urtypus der tschechischen Volksschauspiele vom Doktor Faust, kam aus Österreich nach Böhmen oder *Č* und *N* gehen auf ein- und dieselbe Quelle zurück. Dafs *Č* eine Übersetzung aus dem Deutschen ist, hat ja bereits Kraus[3] in seiner Untersuchung über das tschechische Puppenspiel einwandfrei nachgewiesen. Ebenso, nur viel vorsichtiger, urteilt Tille: „Das tschecische Puppenspiel ist eine Übersetzung aus dem Deutschen und zwar aus einer in deutscher Sprache ungedruckten Bühnenfassung, welche entweder handschriftlich oder selbst nur mündlich fortlebte“.[4] Auf den engen Zusammenhang zwischen *N* und *Č* hat auch Siegfried Szamatolski in seiner Rezension von Tilles deutschen Volksliedern vom Doktor Faust hingewiesen,[5] hatte aber noch zu wenig Material zur Hand, um zu einem endgültigen Ergebnis zu gelangen.

Gehen wir einmal auf die verschiedenen Möglichkeiten der Herkunft von *Č* ein. Von den beiden grofsen Gruppen, in die sich das Volksschauspiel vom Doktor Faust gespalten hat, kommt die nördlich-protestantische von vornherein nicht in Betracht, sondern nur die südlich-katholische oder die Kreuzgruppe. Von der Kreuzgruppe liegen die Tiroler Spiele den Tschechen räumlich zu ferne, sind auch in ihrer weiteren Entwicklung ihre eigenen Wege gegangen und müssen daher auch ausgeschaltet werden. Die nach Norddeutschland verpflanzten Spiele der Kreuzgruppe *Sw r sw* zeigen auch, abgesehen von der räumlichen Trennung, allzu grofse Verschiedenheiten von *Č*. Aus äufseren Gründen kommt also nur *N*, das niederösterreichische Faustspiel, in Betracht. Dazu kommen die inneren Gründe: Von den zahlreichen deutschen Spielen stimmt nach genauer Vergleichung keines so vollkommen Szene für Szene mit *Č* überein als *N*, wie schon aus dem hier wiedergegebenen Ergebnis der Untersuchung der wichtigsten Szenen hervorgeht. Doch sei gleich, um Mifsverständnissen vorzubeugen, folgendes hervorgehoben: *Č* ist nicht eine Übersetzung von *N*, sondern *Č* und *N* gehen auf ein- und dasselbe Spiel, auf eine Quelle zurück. Denn die Übersetzung geschah zu einer Zeit, wo auch *N* noch eine ganz andere Gestalt hatte

---

[1] *Český Lid* (Das čechische Volk) [Zeitschrift] IV, 1894/5, S. 425.
[2] Tille, Die deutschen Volkslieder vom Doctor Faust, Halle 1890.
[3] Kraus, Puppenspiel S. 98.
[4] Zsch. für Bücherfreunde X, 1, 143.
[5] Anzeiger für deutsches Altertum XVIII, 1892, 114ff.

als heute in der Ausgabe Kralik-Winters. *C* bietet einige ursprünglichere Züge zur Ergänzung zu *N*. Nach der Übersetzung hat sich sowohl *Č* als auch *N* weiterentwickelt, letzteres ist weiteren Modifikationen, manchmal gewaltsamen Operationen unterlegen (Verlust der Hofszene); eine fortschreitende Entwicklung der Spiele *Č* beweist die Kreuzszene. Übrigens habe ich auch in meiner Untersuchung auf einige fast wörtliche Übereinstimmungen zwischen *Č* und *N* hingewiesen.

Über den Weg, auf welchem das deutsche Puppenspiel nach Böhmen kam, stellte auch Prof. Veselý Vermutungen an: „. . . ich glaube, (sagt er) dafs man auf den Einflufs der deutschen, bayrischen Puppenspieler auf die tschechischen im Böhmerwald schliefsen kann (Choden-Dialekt)“.[1] Nach dieser Theorie wäre ein allmähliches Eindringen des Faustspieles in Böhmen von Puppenspieler zu Puppenspieler anzunehmen, ein Puppenspieler hätte vom anderen, wenn nicht das ganze Faustspiel, so doch einzelne Motive übernommen. Dagegen ist aber zu sagen, dafs das Faustspiel schon viel früher nach Böhmen gelangte und zwar, als es noch auf der grofsen Bühne heimisch war. Auch kann man nicht gut an Bayern denken, sondern eher an Wien und dessen Umgebung. Kralik und Winter betonen in der Einleitung zu den von ihnen herausgegebenen Puppenspielen: „Die hier mitgeteilten Puppenspiele bilden das vollständige Repertoire eines fahrenden Puppenspielers aus Niederösterreich . . . an verschiedenen Orten in der Umgebung von Wien“.[2] Ein bayrischer Text aber, der für *Č* in Betracht käme, ist bisher nicht bekannt geworden. Noch deutlicher wird die erstere Lokalisierung, wenn wir auf die komischen Szenen in *Č* und *N* etwas näher eingehen. Ein Blick auf die Wiener Theaterverhältnisse des beginnenden 18. Jh. lehrt uns, dafs an der Wende des 17. und 18. Jh. der italienische Einflufs auf das deutsche Theaterwesen in den Vordergrund trat.[3] Zahlreiche italienische Theatergesellschaften durchzogen Deutschland und erfreuten sich namentlich in Wien sehr grofser Beliebtheit. Das italienische Theater brachte dem deutschen hauptsächlich zwei Neuerungen: die vielen italienischen Schwänke und Burlesken enthielten eine Menge komischer Situationen und Elemente, die auch in die ernsten Stücke eindrangen und sie bald förmlich durchsetzten; das zweite neue Element sind die vielen Zauber- und Verwandlungskünste, die auch in der Absicht angewendet wurden, um komische Wirkungen zu erzielen, und die ebenfalls in ernsten Stücken äufserst beliebt wurden.[4] Diese Anregungen, welche das italienische Theater bot, wurden indefs nirgends in originellerer Weise verwertet als in Wien.[5] Diese neuen Anregungen sozusagen ins Deutsche übersetzt zu haben, dieses Verdienst gebührt dem berühmten Schauspieler und Theaterleiter Joseph Anton Stranitzky. Er hat die alte deutsche komische Figur, den Hanswurst, der im 17. Jh. wohl nicht verschwunden, aber vom Pickelhäring und später vom Harlekin stark bedrängt worden war, wieder zu Ehren gebracht. Und nicht das allein; viel wichtiger ist sein Bestreben, den Hanswurst nicht als komische

---

[1] Privatkorrespondenz.
[2] „Deutsche Puppenkomödien“ hg. von Kralik-Winter, Einl. S. 1.
[3] A. Weil, R. v. Weilen, Geschichte des Wiener Theaterwesens, Wien I, 55 ff.
[4] Ebenda I, 71 ff.
[5] Creizenach, Versuch S. 105.

Nebenfigur zu verwenden, sondern ihn mit der Handlung des Dramas in unlöslichen Zusammenhang zu bringen, ihm eine der Hauptrollen zuzuweisen.[1] Daraus ergibt sich die enge Verknüpfung des ernsten und komischen Elements im Drama. Diese Neuerung griff auch auf das Volksschauspiel vom Doktor Faust über und erlangte hier grofse Wichtigkeit: Hanswurst, früher einfach der harmlose Lustigmacher ohne jede Bedeutung für die Haupthandlung, tritt jetzt „in einen parodistischen Gegensatz zu dem himmelanstürmenden Faust. Es entstand eine Fülle neuer Situationen, in denen Hanswurst bald seine eigene hausbackene Weisheit dem kühnen Gedankenfluge Fausts entgegenstellt, bald auch auf seine Art sich mit den unheimlichen Höllenmächten auseinandersetzt, mit denen er bei all seiner Beschränktheit besser fertig wird als der gelehrte Professor“;[2] der rastlos strebende Faust verfällt den Höllenmächten, Hanswurst, der dumme Junge, neckt und quält die Teufel bei jeder Gelegenheit und überlistet sie schliefslich doch.

Ziehen wir also die Spiele der Gruppe *Č* auch in diesem Punkte heran, so fällt auf den ersten Blick auf, dafs die komischen Szenen hier einen bei weitem nicht so breiten Raum einnehmen wie in *N*, das also in viel gröfserem Ausmafse die Wiener Bearbeitung repräsentiert als *Č*. Letzteres hat eigentlich nur die Beschwörungsparodie ganz konsequent durchgeführt. Die Parodie der Verschreibung wie in *N* vor der Parmaszene, die Rückreise in die Heimat nach der Hofszene und die komische Schlufsszene, wo Mephisto auch den Kasperl in die Hölle holen will, aber gegen seine Dummheit und rohe Gewalt nichts ausrichtet, fehlen in *Č*. Auch diese letztgenannten Szenen müssen als Ausflufs der Wiener Bearbeitung des Faustspieles gewertet werden. Die Parodierung Fausts durch Hanswurst gestaltete wahrscheinlich das Faustspiel nicht mit einem Schlage um, sondern nur stufenweise. Dabei wäre also, wenn diese Deduktion stimmt, die Beschwörungsparodie zu allererst entstanden. Die Parodierung der übrigen Szenen des Faustspieles wäre nachher erfolgt, wahrscheinlich, wie erwähnt, auch nicht auf einmal. Und in diese Pause zwischen der Parodierung der Beschwörung und der folgenden genannten Szenen fiele die Übersetzung von *Č* und damit haben wir auch gleichzeitig einen Anhaltspunkt, um die Übersetzung *Č* annähernd zu datieren. Ich möchte die Übersetzung an den Anfang des 18. Jh. setzen und zwar bald nach der Jahrhundertwende. Das erste Kriterium für diese Behauptung ist die eben festgestellte Tatsache, dafs *Č* und dessen Original an den Anfängen der Wiener Umarbeitung Anteil genommen hat. Einen zweiten Anhaltspunkt für die Datierung bietet die Hofszene und ihre Lokalisierung. Die Urfassung der Kreuzversion verlegte die Hofszene nach Regensburg.[3] Später mufste diese Stadt (von Prag ist sonst nirgends als in *U* die Rede, dem Bruinier an dieser Stelle nicht die gröfste Glaubwürdigkeit beimifst) der politischen Zensur weichen. In *N* haben wir wie in den weitaus meisten Spielen Parma als Schauplatz der Hofszene, in *Č* dagegen Persien, Portugal oder eine Kombination beider Namen. Diese Verschiedenheit in den einzelnen Stücken von *Č* berechtigt uns

---

[1] Wiener Haupt- und Staatsaktionen, hg. von R. Payer v. Thurn. Wien 1908/10.
[2] Creizenach, Versuch . . . 108.
[3] ZschfdPh. XXXI, 83.

zur Annahme, dafs die Zensur erst einsetzte, als *Č* bereits übersetzt war, dafs in der Vorlage von *Č* noch der alte Name Regensburg stand, an den noch *c* eine Erinnerung bewahrt hat, wo Faust auf der Donau Kegel spielt. Bruinier sagt über das Lokale der Hofszene: „Ich halte Parma als Ort der Hofszene unbedingt nicht für älter als etwa die ersten Jahrzehnte des 18. Jh.“[1] Das gibt uns die Möglichkeit, *Č* vor diesen „ersten Jahrzehnten des 18. Jh.“ anzusetzen wegen der Verschiedenheit Parma-Persien-Portugal. Denn wäre *Č* erst nach dem Einsetzen der Zensur übersetzt worden, dann wäre kein Grund dafür abzusehen, warum es das Lokale der Vorlage hätte ändern sollen. Die dritte Möglichkeit der Datierung bietet uns die Kreuzszene. Wir haben erwähnt, dafs *N* den Schritt vom Holen zum Malen des Bildes gemacht, dabei aber die Erinnerung an das Holen bewahrt hat. *N* hat diese Entwicklungsstufe bis auf unsere Tage festgehalten. Und gerade dieses Entwicklungsstadium setzt auch *Č* voraus. Denn auch hier ist der Schritt vom Holen zum Malen bereits getan, nur *c* hat die Erinnerung an das Holen kräftig beibehalten, das Malen aber über Bord geworfen. Diese Phase der Entwicklung fällt nach Tille, wie erwähnt, in die Wende des 17. und 18. Jh. „Dafs das tschechische Puppenspiel am Anfang des 18. Jh. sein Gepräge bekommen hat, geht auch daraus hervor, dafs eine damalige Zeitsage in ihm verwendet worden ist, die Sage vom Herzog von Luxemburg.“[2] Diese hat dem tschechischen Puppenspiel die 36jährige Zeitdauer des Teufelspaktes sowie den Betrug des Teufels an Faust nach 18 Jahren des Teufelsbundes gegeben.[2] Die erste bekannte Buchausgabe dieser Sage stammt aus dem Jahre 1702. Daher wäre dieses Jahr der terminus a quo für *Č*. Nach alledem haben wir also vier bedeutungsvolle Kriterien für die Altersbestimmung von *Č* und alle vier weisen auf dieselbe Zeit hin; ich glaube also nicht fehlzugehen, wenn ich die Übersetzung von *Č* an der Wende des 17. und 18. Jh. oder am Anfang des 18. Jh. ansetze.

Ein Umstand aber bot und bietet allen Erklärungsversuchen bedenkliche Schwierigkeiten: das Verhältnis von *Č* zu *Ma*. Die Schwierigkeiten wären mit einem Schlage gelöst, wenn wir von vornherein annähmen, dafs die deutschen Faustspiele und natürlich auch *Č* aus *Ma* entstanden sind, wie es viele Germanisten tun, so auch Kraus und Veselý. Letzterer geht sogar über die Ergebnisse der bisherigen Forschung einfach hinweg und sagt: „Es ist möglich, dafs einzelne englische Komödianten, die bei den lebenden Schauspielertruppen keinen Erwerb finden konnten, sich selbst eine hölzerne Gesellschaft zusammenstellten und mit dieser — den Faust spielten. Mit der Zeit dachten sie nicht mehr an die Rückkehr in ihr Vaterland, lernten die heimischen Sprachen, nahmen vielleicht eine oder die andere heimische Kraft auf . . . und so haben wir den Faust des Puppentheaters aus dem englischen Milieu“.[3] Er setzt sich also damit über die deutschen Spiele einfach hinweg und läfst *Č* direkt aus *Ma* entstehen. Das ist natürlich vollständig unmöglich.

---

[1] Ebenda S. 84.
[2] Zsch. für Bücherfreunde X, 1, 143, Anm. 1.
[3] Veselý, Puppenspiel S. 7.

Es ist merkwürdig, dafs Kraus eine derartige Erklärung in seiner Rezension von Veselýs Faustausgabe stillschweigend hinnehmen konnte.[1]

In Č sind es besonders zwei Motive, die sich an Marlowe anschliefsen: Die Studenten erinnern in ihrem ganzen Auftreten als Lehrer Fausts an Marlowes Zauberer. Den Umstand, dafs sie hinter der Szene bleiben, was für den Urtypus des deutschen Faustspieles nicht vorauszusetzen ist, erklärt Bruinier als Einflufs Marlowes auf die Kreuzgruppe. Ihre Namen in Č sind mit denen bei Marlowe zum Teil identisch. Den Monolog von Č kann man nicht hierher zählen, denn der deckt sich mit dem der deutschen Faustspiele. Bruinier hebt bedeutende Unterschiede zwischen dem englischen und dem deutschen Monolog hervor.[2] Als Übereinstimmungen wären zu nennen: der Gedanke, das Faustspiel mit einem Monolog einzuleiten, worin Faust, der Theologe, von der Nekromantik die höchsten Güter erhofft; dazu kommt noch, dafs *NČ* die „Fakultätenschau“ mit Marlowe gemeinsam haben; nach Bruinier entlehnte *NČ* die Fakultätenschau von Marlowe und adaptierte sie, so gut es ging, der eigenen Fassung, wo Faust nur Theologe war.[3] Auch eine Einzelheit, die sich nur in Č findet, scheint mir von Belang: Faust wundert sich, dafs ihn der Engel auffordert, sich der Schule der Theologie zu weihen; er habe ja diese Schule längst absolviert; genau so in Marlowes Monolog.[4] Auch in der Szene der Geisterstimmen berühren sich die deutschen Spiele mit Marlowe lediglich in dem Vorhandensein einer solchen Szene. Der grofse Unterschied liegt in ihrer Wirkung auf Faust. Beschwörung und Verschreibung sind den deutschen Spielen und Marlowe gemeinsam. Bei Marlowe treten zwar nach der Bühnenanweisung vier Teufel auf,[5] doch wird nur Mephistophilis handelnd eingeführt wie im Urtypus der Kreuzversion und im Urtypus von Č. Von den fünf Punkten des Paktes bei *Ma*, die freilich eine ganz andere Gestalt haben als in unseren Spielen, möchte ich den dritten hervorheben, „dafs Mephistophilis für ihn tue und bringe, was er verlangt.“ Erinnert diese Bedingung nicht lebhaft an die Kreuzgruppe mit Rücksicht auf das Holen des Kreuzes? In *Ma* wird diese Bedingung im Laufe des Spieles nicht weiter ausgenützt. Von der Verschreibungsszene an gehen die deutschen Spiele und Č einerseits und *Ma* anderseits vollständig auseinander. Eine flüchtige Berührung liegt noch im Hörnerzauber in Č und *Ma* mit dem Unterschied, dafs das Hirschgeweih in *Ma* einem Hofmann, in Č dem Fürsten selbst angezaubert wird, womit natürlich auch die Motivierung eine ganz andere wird. Die Schlufsdisputation der deutschen Volksschauspiele steht in *Ma* gleich hinter der Verschreibungsszene. Die Szene „Fausts Ende“, „der Zug, der nur aus Marlowe entlehnt sein kann, dafs nämlich Faust beim Herannahen seiner Höllenfahrt die Glockenschläge zählt“,[6] kommt für Č wie für die Kreuzgruppe überhaupt nicht so sehr in Betracht, weil gerade die Spiele dieser Gruppe diese gewaltige Szene arg verstümmelt haben.

---

[1] Čechische Revue IV, 372.
[2] ZschfdPh. XXIX, 180.
[3] ZschfdPh. XXIX, 184.
[4] Kloster V, 935.
[5] Ebenda 941.
[6] Creizenach, Versuch S. 49.

Aus dem Gesagten ergibt sich nun folgendes: Beziehungen zwischen *Ma* einerseits und den deutschen Spielen und *Č* anderseits, in zwei Fällen (Namen der Studenten und ihre Eigenschaften als Zauberer, die Mahnung des Engels an Faust, sich dem Studium der Theologie zu weihen, wo er dieses Studium längst vollendet hat) zwischen *Ma* und *Č* allein sind unzweifelhaft vorhanden. Wie sind sie nun zu erklären? Es gibt zwei Möglichkeiten: Entweder stammen die deutschen Spiele (samt *Č*) direkt von *Ma* ab. Dann hat *Č* die ältesten Überreste von *Ma*, besonders die Namen der Studenten und ihr Wesen als Zauberer bewahrt, während die Quelle *N* und die übrigen Spiele der Kreuzgruppe diese Züge verloren haben.

Die zweite Möglichkeit ist: Nachträgliche Beeinflussung der Spiele der Kreuzgruppe und *Č*, teilweise auch *Č* allein durch *Ma*. „In *DI* (also *Č*) *U* dringen in die der Sage genau folgende Urgestalt des deutschen Dramas Marlowesche Momente ein, gerade die Texte, die von allen am meisten den Einflufs des Engländers erfuhren. Sind sie doch auch die ältesten — für *U* absolut, für *ID* (also *Č*) relativ zu verstehen — und somit die, in denen wir am ehesten die Einwirkung des wie ein Meteor erscheinenden und verschwindenden englischen Dramas erwarten dürfen.“[1] Auch diese Erklärung begnet einigen Schwierigkeiten. Wann geschah die Entlehnung? Die englischen Komödianten verschwinden noch in der ersten Hälfte des 17. Jh., man kann genauer abgrenzen, mit dem Beginn des grofsen Krieges vom Kontinent und mit ihnen auch Marlowes Faust und *Č* wird erst Anfang des 18. Jh. übersetzt. *Č* kann also von *Ma* nicht direkt beeinflufst sein. Es ist nur möglich, dafs Marlowe auf die ganze Kreuzversion eingewirkt und die übrigen Spiele aufser *Č* diese Züge wieder verloren haben. Innere Wahrscheinlichkeit hat diese Annahme keine. Gestützt wird sie aber durch *N*, wo in dem wichtigsten Punkte in der Studentenszene sich auch eine Abweichung vom Urtypus findet: Aus den beiden Studenten sind Teufel geworden „Das sind keine Studenten ja nicht, das sind schon zwei höllische Geister“.[2] Vielleicht sind sie es auf dem Wege über die Zauberer geworden.

Diese zweite Möglichkeit, nachträgliche Beeinflussung durch Marlowe, setzt notwendigerweise ein von Marlowe unabhängiges deutsches Faustspiel als Urtypus aller deutschen und natürlicherweise auch tschechischen Faustspiele vom Doktor Faust voraus. Und dieses hypothetische deutsche Urfaustspiel, das durch die seit 1585[3] am Kontinent auftauchenden englischen Komödianten nach England gebracht worden wäre, wie sich ja erwiesenermafsen englische Komödianten deutsche Stücke aneigneten,[4] hätte im Verein mit dem Volksbuch Marlowe zu seiner grofsen Schöpfung inspiriert. Das Volksbuch von Spies wurde bald nach seinem Erscheinen, Herbstmesse 1587, auch ins Englische übersetzt. Erhalten sind aus dieser Zeit zwei Exemplare, zwei Auflagen vertretend, eines ohne Jahreszahl, das andere 1592.[5] Doch mufs es schon bedeutend früher erschienen sein,

---

[1] ZschfdPh. XXIX, 358

[2] Kralik-Winter, a. a. O. S. 161.

[3] Creizenach, „Die Schauspiele der Englischen Komödianten“ in Kürschners Nationallit. 23, II, 1890.

[4] Ebenda Einl. LXIII.

[5] Creizenach, Versuch S. 40.

weil das Marlowesche Drama auf der englischen Ausgabe des Volksbuches fufst, wie Erich Schmidt nachgewiesen hat.[1] Drucke des Marloweschen Dramas „*The Tragicall History of D. Faustus*“ haben wir zwar erst aus dem Jahre 1604, 1616 usw., aber seine Entstehungszeit fällt in die Jahre 1587—93, da im letzteren Jahre den begabten Dichter der Tod durch Mörderhand ereilte. Genauere Schlüsse können wir aus der englischen Faustballade auf das Drama ziehen: am letzten Februar 1589 wurde diese Ballade zum Drucke angemeldet: sie benutzt stellenweise wörtlich das Volksbuch, stellenweise das Drama. Daher „bestand der Faust (Marlowes) schon 1588, oder wenigstens einzelne Teile davon“.[2] Meist entsteht nun eine solche Komödienballade, wie die englische Faustballade eine ist, erst nach der Aufführung eines aufsehenerregenden Dramas — und dafs der Faust mit dem Schauspieler Alleyn in der Titelrolle einen ungeheuren Erfolg errang, ist bezeugt — dessen Held dann in einer derartigen Bänkelsängerballade besungen wird.[3] (Vgl. auch die deutschen Faustkomödienballaden). Nach alledem drängen sich also alle diese Erscheinungen auf den Zeitraum von der Herbstmesse 1587 bis zum letzten Februar 1589 zusammen: das Spies'sche Volksbuch gelangt nach England, dessen Übersetzung ins Englische, die Entstehung des Marlowesche Dramas, dessen Einstudierung und Aufführung, die Entstehung der Ballade und ihre Druckanmeldung. Obwohl Marlowe alle seine Schöpfungen im kühnen Schwunge hinwarf, ohne lange daran zu feilen, so ist es doch kaum anzunehmen, dafs sich alle diese Ereignisse in einem Zeitraum von einem Jahre und 4 Monaten abgespielt hätten. Die Vermutung, dafs Marlowe neben dem Volksbuch auch eine dramatische Quelle benutzte, erhält eine starke Stütze.

Marlowes Drama ist also in den Jahren 1588/89 entstanden und auch zur Aufführung gelangt und wurde von den englischen Komödianten auf den Kontinent gebracht. Schon in den Jahren 1556—84 treiben sich englische Musikanten und Künstler in Deutschland herum, ihr erstes Auftreten fällt in das Jahr 1585.[4] Die erste Nachricht über die Aufführung eines Faustspieles in Deutschland haben wir erst bei den englischen Komödianten. Es ist dies die Grazer Aufführung durch die Green'sche Truppe am 10. Februar 1608, worüber die Erzherzogin Magdalena an ihren Bruder schreibt: „. . . am sontag haben sy gehabt von dem Dockhtor Faustus“.[5] Die Aufführung in Frankfurt a. M. zur Herbstmesse 1592 durch Robert Browne, jedenfalls in englischer Sprache, ist noch nicht ganz sichergestellt.[6] Überhaupt spielten die englischen Komödianten bis an die Wende des 16. Jh. englisch, nur die lustige Person, der Pickelhäring, brachte seine Späfse in deutscher Sprache an. Erst annähernd von 1600 an spielten sie deutsch.[7] Und schon aus dem Jahre 1608

---

[1] Lemckes Jahrbuch XIV, 51 ff.

[2] Schröder, Textverhältnisse und Entstehungsgeschichte von Marlowes Faust. 1909, S. 45.

[3] Creizenach, Versuch S. 42.

[4] Creizenach, Die Schauspiele der Engl. Komödianten. Einl. IX

[5] I. Meifsner, Die Engl. Komödianten zur Zeit Shakespeares in Österreich. Wien 1884, S. 78.

[6] C. H. Diesch-Kaulfufs, Die Inszenierung des deutschen Dramas an der Wende des 16. und 17. Jh., 1905.

[7] Creizenach, a. a. O., Einl. IV.

haben wir nach dem Berichte R. Payers von Thurn ein Faustbild, das ganz deutlich und unzweifelhaft die Kruzifixversion des Faustspieles darstellt.[1] „Die von einem aufserordentlich geschickten Umarbeiter herrührende Kruzifixversion"[2] repräsentiert aber schon eine ganz eigene Gruppe der Faustspiele mit zahlreichen Abweichungen vom allgemeinen deutschen Urtypus. Dazu bemerkt aber noch Bruinier: „Wo die Kruzifixversion allen anderen Fassungen entgegen ist, bietet sie immer das Jüngere".[3] Es müfste darnach der erstere Typus, aus dem die Kreuzversion entstanden ist, noch viel weiter vor 1608 zurückgehen. Es hätte sich also in einem Zeitraum von 20 Jahren, oder wenn wir nur die deutschen Aufführungen der englischen Komödianten in Betracht ziehen, in acht Jahren aus Marlowes Faust die deutsche Bearbeitung entwickeln müssen, die sich von *Ma* verhältnismäfsig sehr weit entfernt hat. Und aufserdem hätte sich in diese deutsche Fassung das Kreuzmotiv bereits so organisch einfügen müssen, wie es das oben beschriebene Faustbild aus dem Jahre 1608 voraussetzt. Ich glaube nun nicht, dafs diese tief einschneidenden Umgestaltungen des Faustspieles das Werk eines Mannes oder eines kurzen Zeitraumes sind, sondern dafs von dem Urtypus langsam Zug um Zug umgestaltet wurde, wie wir es z. B. bei der Wiener parodierenden Umarbeitung vorausgesetzt kaben.

Diese beiden eben ausgeführten Gründe machen die Hypothese zur Gewifsheit, dafs es schon vor Marlowe ein deutsches Schauspiel vom Doktor Faust gegeben hat, das neben dem Volksbuch für Marlowe die Quelle zu seinem Drama bildete und das auch der Stammvater der deutschen Faustspiele wurde. Über die Gestalt und das Aussehen dieses ersten deutschen Faustspieles hat ja bereits Bruinier in seinen Untersuchungen und vergleichenden Studien mehrere Vermutungen ausgesprochen. Wenn wir jedoch dieses deutsche Urfaustspiel seinem Inhalte nach der südlich-katholischen Kreuzversion näherrücken wollten als der nördlich-protestantischen Gruppe, wie es Bruinier tut, dann wäre diese Urfassung geeignet, die bisher vorhandenen Unklarheiten der engeren Beziehungen der Kreuzgruppe zu Marlowe mit einem Schlage aus der Welt zu schaffen.

---

[1] Chronik des Wiener Goethe-Verereins XXV, 60/61.
[2] ZschfdPh. XXX, 330.
[3] ZschfdPh. XXX, 324.

Druck von Karras, Kröber & Nietschmann in Halle (Saale).







